

ছন্দ

ছন্দ

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর



বিশ্বভারতী
কলিকাতা

প্রকাশ ১৯৩৬ জুলাই : ১৩৪৩ আষাঢ়
পরিবর্ধিত সংস্করণ ১৯৬২ নভেম্বর : ১৩৬৯ কা্তিক : ১৮৮৪ শব

ঐপ্রবোধচন্দ্র সেন -কর্তৃক সম্পাদিত

© বিশ্বভারতী ১৯৬২

প্রকাশক ঐকানাই সামন্ত
বিশ্বভারতী । ৫ ঙরকানাথ ঠাকুর লেন । কলিকাতা ৭

মুদ্রক ঐবিদ্যারণ্গন বহু
শান্তিনিকেতন প্রেস, শান্তিনিকেতন, বীরভূম

সম্পাদকের নিবেদন

প্রথম সংস্করণের ‘বিজ্ঞপ্তি’তে রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন, ‘বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে যতকিছু আলোচনা করেছি এই গ্রন্থে প্রকাশ করা হল’। বস্তুতঃ বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে তিনি ‘যতকিছু’ আলোচনা করেছিলেন সব ছিল না সে সংস্করণে। ১৩২১ সালের পূর্ববর্তী কোনো আলোচনাই ছিল না। পরবর্তী কালেরও কিছু-কিছু আলোচনা বাদ পড়েছিল। বর্তমান সংস্করণে রবীন্দ্রনাথের ছন্দবিষয়ক সমস্ত আলোচনা সংকলনের প্রয়াস করা গেল। ১৩২১ সালের পূর্ববর্তী এবং গ্রন্থপ্রকাশের (১৩৩৩) পরবর্তী অনেক রচনাই প্রথম সংকলিত হল। অনেকগুলি চিঠিপত্রও প্রথম প্রকাশিত হল। তবে নানা স্থানে বিক্ষিপ্ত ছন্দবিষয়ক টুকরো-টুকরো প্রাসঙ্গিক মন্তব্য সংগ্রহের কোনো প্রয়াস করা হয়নি।

প্রথম প্রকাশের সময়ে প্রবন্ধগুলি কালানুক্রমিকভাবে সাজানো ছিল না। বর্তমান সংস্করণে অনেকাংশেই রচনার কালক্রম অনুসৃত হল। ‘যে মানুষ সুদীর্ঘ কাল থেকে চিন্তা করতে করতে লিখেছে তার রচনার ধারাকে ঐতিহাসিকভাবে দেখাই সংগত।’— রবীন্দ্রস্বীকৃত এই নীতি অনুসারেই প্রবন্ধগুলিকে নূতন করে সাজানো হল। তবে বিষয়বস্তুর সংগতিরক্ষার প্রয়োজনে কোনো কোনো স্থলে এই নীতির কিছু ব্যতিক্রম করা হয়েছে। এই প্রসঙ্গে ‘পাঠপরিচয়’ বিভাগের ভূমিকাংশ এবং গ্রন্থশেষের ‘কালক্রম’ অংশ দ্রষ্টব্য।

এই গ্রন্থের প্রবন্ধগুলি দীর্ঘকাল ধরে চিন্তা করতে করতে লেখা, সুপরিকল্পিতভাবে একসঙ্গে লেখা নয়। ফলে চিন্তায় এবং ভাষায় সর্বত্র সংগতি রক্ষিত হয়নি। তৎসত্ত্বেও এই রচনাধারার মধ্যে একটি অনতিলক্ষিত ঐক্যসূত্র আছে। কালক্রম অনুসরণ করে অভিনিবেশ-

সহকারে বিচার করলে সে ঐক্যের সন্ধান পাওয়া যায়। গ্রন্থসম্পাদনা-কালে সে দিকেই সবচেয়ে বেশি দৃষ্টি রাখা হয়েছে। আমার বিশ্বাস পৃথিবীর আর কোনো দেশেই রবীন্দ্রনাথের মতো ছন্দশ্রষ্টার আবির্ভাব হয়নি। এ হেন মহাছন্দশিল্পীর ছন্দবিশ্লেষণ যে পরম শ্রদ্ধার সহিত বিবেচনীয় তাতে সন্দেহ নেই। তথাপি ছন্দবিচারের ব্যাপারে তাঁর সঙ্গে মতভেদ ঘটা অসম্ভব নয়। পরমরবীন্দ্রানুরাগী জে. ডি. এণ্ডারসন এবং কবি সত্যেন্দ্রনাথকেও এ-রকম মতভেদের সম্মুখীন হতে হয়েছিল।

এসব কারণে ‘ছন্দ’ গ্রন্থখানি সম্পাদন করা ও পাঠকের কাছে স্তূগম করা সহজসাধ্য নয়। তথাপি চেষ্টার ক্রটি করা হয়নি। বহুসংখ্যক পাদটীকা এবং সুবিস্তৃত গ্রন্থপরিচয় ও নির্দেশিকার সাহায্যে বইখানিকে স্বরূপে প্রতিষ্ঠিত করার এবং জিজ্ঞাসু পাঠকের অধিগম্য করার যথাসাধ্য প্রয়াস করা হয়েছে। এই উদ্দেশ্যে প্রধানতঃ দুটি বিষয়ের প্রতি লক্ষ রাখা হয়েছে।

এক, পরিভাষা। ছন্দবিশ্লেষণ করা উপলক্ষে রবীন্দ্রনাথকে বহু পারিভাষিক, অর্ধপারিভাষিক ও অপারিভাষিক শব্দের প্রয়োগ করতে হয়েছে। অনেকগুলি পরিভাষাই তাঁর স্বকৃত। কিন্তু এগুলি সর্বত্র সমভাবে একই অর্থে প্রযুক্ত হয়নি। তা ছাড়া, একই অর্থ বোঝাতে বিভিন্ন শব্দের প্রয়োগও দেখা যায়। এসব কারণে তাঁর মূল অভিপ্রায়টি পাঠকের কাছে অনেকাংশে প্রচ্ছন্ন থেকে যায়। এই অস্পষ্টতা ও বিভিন্নার্থকতা থেকে মুক্ত করে তাঁর অভিপ্রায়কে সুব্যক্ত করার প্রয়াস করা হয়েছে পাদটীকায় ও ‘সংজ্ঞাপরিচয়’ বিভাগে। নির্দেশিকার অন্তর্গত ‘পরিভাষা’ অংশ এবং উক্ত ‘সংজ্ঞাপরিচয়’-এর সহায়তা নিয়ে অতুচ্ছাবন করলে রবীন্দ্রনাথের ছন্দতত্ত্বের স্বরূপ উপলব্ধি করা সহজ হবে বলে আশা করি। রবীন্দ্রনাথের পরিভাষা ও ছন্দোন্নীতির

ব্যাখ্যা করতে গিয়ে অনেক স্থলেই স্বকীয় পরিভাষার সহায়তা নিতে বাধ্য হয়েছি। ফলে শেষোক্ত পরিভাষাগুলিরও সংক্ষিপ্ত পরিচয় দিতে হয়েছে। এই নীতি অবলম্বন না করলে রবীন্দ্রনাথের ছন্দতত্ত্বের সামগ্রিক ব্যাখ্যা অসম্ভব হত।

দুই, ইতিহাস। রবীন্দ্রনাথের ছন্দবিষয়ক অধিকাংশ (বিশেষতঃ দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্বের) প্রবন্ধের পেছনেই রয়েছে কোনো-না-কোনো উপলক্ষের প্রেরণা। স্বতঃপ্রবৃত্ত রচনার সংখ্যা খুব কম। সেই উপলক্ষের ইতিহাস জানা থাকলে প্রবন্ধগুলি অনুধাবন করা সহজ হবে, এই বিবেচনায় ‘পাঠপরিচয়’ বিভাগে সে ইতিহাস যথাসম্ভব স্পষ্টভাবে বিবৃত করতে চেষ্টা করেছি। আশা করি তাতে পাঠকের শুধু ছন্দজিজ্ঞাসা নয়, কৌতূহল-নিবৃত্তিরও সহায়তা হবে। এ প্রসঙ্গে অধ্যাপক জে. ডি. এণ্ডারসনের পত্রাবলীর কথা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই বিদেশী বাংলাসাহিত্যমুরাগী ছন্দজিজ্ঞাসুর পত্রাবলী শুধু রবীন্দ্রনাথের ছন্দচর্চার ইতিহাস জানার পক্ষে নয়, বাংলা ছন্দের স্বরূপ অনুধাবনের পক্ষেও বিশেষ মূল্যবান। বস্তুতঃ তাঁকেই বাংলার প্রথম যথার্থ ছান্দসিক বলে অভিহিত করা যায়। এই গুরুত্বের বিষয় বিবেচনা করে রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত এণ্ডারসনের পত্রাবলীর বহু প্রাসঙ্গিক অংশ ‘পাঠপরিচয়’ বিভাগে উদ্ধৃত করা গেল। আশা করি তাতে বাংলার ছন্দচিন্তা সমৃদ্ধতর হবে।

এই গ্রন্থের সম্পাদনায় ত্রুটি হয়ে প্রতিপদেই এ কাজের দুঃসাধ্যতার বিষয় উপলব্ধি করতে হয়েছে। তা ছাড়া, দীর্ঘকাল ধরে নানা প্রতিকূলতার মধ্যে ক্রমে ক্রমে অগ্রসর হতে হয়েছে। এসব কারণে কোনো কোনো বিষয়ে কিছু-কিছু অপূর্ণতা ও অসমতা থেকে যাওয়া বিচিত্র নয়। ভবিষ্যতে সংযোগ পেলে পূর্ণতা-ও সমতা-বিধানের প্রয়াস করা

যাবে। ভবিষ্যৎ সংস্করণে ‘পরিশেষ’ বিভাগের কোনো কোনো রচনাকে মূলগ্রন্থে স্থান দিয়ে এবং এই বিভাগের লেখাগুলিকে ‘সম্পূর্ণ’ বিভাগের লেখাগুলির সঙ্গে একত্র মিলিয়ে কালক্রম-অনুসারে সাজিয়ে নিলেই এই সংস্করণের প্রধান অসমতার নিরসন হবে। ‘কালক্রম’ অংশের রচনাবিন্যাস অনেকাংশেই এই সমতাবিধানের সহায়ক হতে পারবে।

এই গ্রন্থ সম্পাদনের ও মুদ্রণের বিভিন্ন পর্যায়ে অনেকের কাছ থেকেই কিছু-না-কিছু সহায়তা পেয়েছি। সব পর্যায়ের সঙ্গে যারা অল্পাধিক পরিমাণে জড়িত তাঁদের মধ্যে আমার প্রাক্তন ছাত্র ও সহকর্মী শ্রীমান্ অমিয়কুমার সেনের অকুণ্ঠ সহকারিতার কথা সর্বপ্রথমে স্মরণীয়। তার পরেই রবীন্দ্রসদনের সহকর্মী শ্রীশোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায় ও শ্রীচিত্তরঞ্জন দেবের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ‘ছন্দ’ গ্রন্থ সম্পাদনার প্রাথমিক ব্যবস্থাদি করে দিয়েছিলেন শ্রীপুলিনবিহারী সেন। মূলগ্রন্থের প্রুফসংশোধনের ভার গ্রহণ করে শ্রীহৃদীরচন্দ্র কর কিছুপরিমাণে আমার দায়িত্বলাঘব করেছিলেন। সম্পাদনার প্রথম পর্যায়ে আমার প্রাক্তন ছাত্র ও সহকর্মী শ্রীসরোজকুমার বসু এবং কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলাবিভাগের প্রধান অধ্যাপক শ্রীশশিভূষণ দাশগুপ্ত মহাশয়ের কাছ থেকেও কোনো কোনো বিষয়ে সাগ্রহ সহায়তা পেয়েছিলাম। সম্পাদনার শেষ পর্যায়ের সহায়কদের মধ্যে সর্বপ্রথমেই উল্লেখ করা কর্তব্য আমার প্রাক্তন ছাত্র ও বর্তমানে সিউড়ি বিদ্যাসাগর কলেজের অধ্যাপক শ্রীমান্ নীলরতন সেনের স্বতঃপ্রবৃত্ত সহযোগিতার কথা। আমার জামাতা শ্রীমান্ ভবতোষ দত্ত কোনো কোনো বিষয়ের দায়িত্ব গ্রহণ করে আমার শ্রমলাঘব করেছেন। অধ্যাপক সহকর্মী শ্রীচুর্গেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের নামও এই স্থলে উল্লেখ করা কর্তব্য। আমার উৎসাহী ছাত্র শ্রীমান্ রামবহাল

তেওয়ারী ও শ্রীমান্ বসন্তকুমার চক্রবর্তীর সাগ্রহ সহকারিতা আমাকে বিশেষ আনন্দ দান করেছে। সম্পাদনার কোনো-না-কোনো কাজের সঙ্গে যারা কিছুপরিমাণেও যুক্ত হয়েছেন তাঁদের মধ্যে আছেন আমার দুইজন অধ্যাপক সহকর্মী শ্রীজীবনকৃষ্ণ চৌধুরী ও শ্রীসত্যেন্দ্রনাথ রায়, আমার প্রাক্তন ছাত্র ও বর্তমানে পাঠভবনের অধ্যাপক শ্রীমান্ পূর্ণানন্দ চট্টোপাধ্যায় এবং প্রাক্তন ছাত্র শ্রীমান্ শ্রীমন্তকুমার জানা। বাংলা পুঁথিবিভাগের সহকর্মী শ্রীপঞ্চানন মণ্ডলের নামও এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। শ্রীকানাই সামন্তের ছন্দজিজ্ঞাসা ও অভিজ্ঞতা সময়ে সময়ে আমার কাজে লেগেছে। শ্রীসুকুমার বসু মহাশয় তাঁর কাছে রক্ষিত ‘বিচিত্রা’ ক্লাবের আমন্ত্রণলিপিগুলি আমাকে ব্যবহার করতে দিয়েছিলেন দীর্ঘকাল পূর্বেই। এই আমন্ত্রণলিপিগুলির সহায়তা পেয়েই সত্যেন্দ্রনাথের ‘ছন্দ-সরস্বতী’ ও রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধ পাঠের তারিখ নিশ্চিতরূপে নির্ণয় করা সম্ভব হয়েছে। ‘পাঠপরিচয়’ প্রসঙ্গে যথাস্থানে তার পরিচয় দেওয়া হয়েছে। তা ছাড়া, শ্রীযুক্ত বসু-মহাশয় কয়েকখানি আমন্ত্রণলিপির ফটোচিত্র তুলতে সম্মতি দিয়েও আমাকে উপকৃত করেছেন। ইদানাং আমার অনুরোধে তিনি ‘বিচিত্রা’র স্মৃতিকথা লিখে আমার হাতে দেন। উক্ত আমন্ত্রণলিপির দুখানি চিত্রসহ তা প্রকাশিত হয়েছে বিশ্বভারতী পত্রিকায় (১৩৬৯ বৈশাখ-আষাঢ়)। এই প্রবন্ধটি নানা দিক্ থেকেই গবেষকদের কাজে লাগবে। ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয় প্রসঙ্গে এটির কথা যথাস্থানে উল্লিখিত হয়েছে। বিচিত্রার আমন্ত্রণলিপি তথা ছন্দপাণ্ডুলিপির সবগুলি চিত্রই তুলে দিয়েছেন স্কুল অব প্রিন্টিং টেকনোলজি প্রতিষ্ঠানের অধ্যাপক সুদক্ষ ফটোগ্রাফার শ্রীজ্ঞানরঞ্জন সেন। পাণ্ডুলিপি-ব্যবহারে এবং অন্য কোনো কোনো বিষয়ে আহুকূল্য করেছেন বিশ্বভারতী রবীন্দ্রসদনের

পরিচালক শ্রীমোহনলাল বাজপেয়ী। গ্রন্থখানির প্রকাশ ও সৌষ্ঠব-সম্পাদনে শ্রীগোপেশচন্দ্র সেন ও শ্রীহর্শীল রায়ের সমস্ত আগ্রহের কথাও সানন্দে স্মরণীয়। সর্বশেষে স্মরণ করি শান্তিনিকেতন মুদ্রণবিভাগের সহকর্মী শ্রীযতীন্দ্রনাথ বিশ্বাস, শ্রীবিভূতিভূষণ মিত্র ও শ্রীবলরাম সাহার অকুণ্ঠ সহযোগিতার কথা। শেষোক্ত সহকর্মীর সুবিবেচনা ও কর্মনৈপুণ্য আমার বিশেষ প্রীতি ও সম্ভ্রামের হেতু হয়েছে। এঁদের সকলকেই যথাযোগ্যভাবে আমার আন্তরিক স্নেহ, প্রীতি ও কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করি।

রবীন্দ্রভবন

বিষভারতী, শান্তিনিকেতন

বিজয়া দশমী, ২২ আশ্বিন ১৩৬৯

প্রবোধচন্দ্র সেন

অধ্যায়সূচি

বাংলা ছন্দ		
প্রথম পর্যায়	.	১
দ্বিতীয় পর্যায়	.	৮
সংগীত ও ছন্দ	.	২১
ছন্দের অর্থ	.	২৭
ছন্দের হসন্ত হলন্ত		
প্রথম পর্যায়	.	৫২
দ্বিতীয় পর্যায়	.	৫২
তৃতীয় পর্যায়	.	৮০
সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ	.	৮৩
ছন্দের মাত্রা		
প্রথম পর্যায়	.	৮৭
দ্বিতীয় পর্যায়	.	৯৪
ছন্দের প্রকৃতি	.	১১১
চলতিভাষার ছন্দ	.	১৩৬
গদ্যছন্দ	.	১৪৪
কাব্য ও ছন্দ	.	১৬২

পরিশেষ

বাংলা ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ	.	১৬৯
বাংলা শব্দ ও ছন্দ	.	১৭২
বিহারীলালের ছন্দ	.	১৭৬
সঙ্ক্যাসংগীতের ছন্দ	.	১৭৯

বিবিধ

বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর	.	.	১৮১.
বাংলা ছন্দে অল্পপ্রাস	.	.	১৮২
কৌতুককাব্যের ছন্দ	.	.	১৮৩.
ছড়ার ছন্দ	.	.	১৮৪
বাংলা ছন্দে স্বরবর্ণ	.	.	১৮৫
গদ্যকবিতা ও ছন্দ	.	.	১৮৬.

চিঠিপত্র

প্রমথ চৌধুরীকে	.	.	১৮৮
প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে	.	.	১৮৯
দিলীপকুমার রায়কে	.	.	১৯১
ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে	.	.	২০৩.
শৈলেন্দ্রনাথ ঘোষকে	.	.	২১১
সঞ্জয় ভট্টাচার্যকে	.	.	২১২

ভাষণ

ছন্দবিচার	.	.	২১৪.
আমার ছন্দের গতি	.	.	২২০
গদ্যকাব্য	.	.	২২৩.
পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ (সংযোজন)	.	.	২২৬

গ্রন্থপরিচয়

সংজ্ঞাপরিচয়	.	.	২৩১.
পাঠপরিচয়	.	.	৩১২.

পাণ্ডুলিপি-পরিচয়	.	.	৪৪১
দৃষ্টান্তপরিচয়	.	.	৪৫৩

সম্পূর্ণ

সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ	.	.	৪৭৭
জাপানী ছন্দ	.	.	৪৭৯
চিঠিপত্র	.	.	৪৮১
কাব্যে গদ্যরীতি	.	.	৪৯৪
ছন্দোহার	.	.	৪৯৫
ছন্দধাঁধা	.	.	৫০২
পাঠপরিচয়	.	.	৫১১
কালক্রম	.	.	৫৫৩

নির্দেশিকা

পরিভাষা	.	.	৫৫৭
কবি ও কাব্য	.	.	৫৬২
বিবিধ	.	.	৫৬৬
সংশোধন	.	.	৫৬৯

চিত্রসূচি

	পৃষ্ঠাসংখ্যা
১ বিজ্ঞপ্তি : পাণ্ডুলিপিচিত্র	প্রবেশক
২ 'ছন্দের প্রকৃতি' প্রবন্ধের এক পৃষ্ঠা	১৩৪
৩ 'গন্যছন্দ' প্রবন্ধের এক পৃষ্ঠা	১৪৬
৪ অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লিখিত পত্রের প্রথমভাগ	৩১৯
৫ 'বিচিত্রা'র আমন্ত্রণলিপি : ১৩২৪ ফাল্গুন ১৫	৩৫৬
৬ 'বিচিত্রা'র আমন্ত্রণলিপি : ১৩২৪ চৈত্র ৬	৩৫৭
৭ 'বিচিত্রা'র আমন্ত্রণলিপি : ১৩২৪ চৈত্র ১৪	৩৫৯
৮ 'কবি-কাহিনী' : পাণ্ডুলিপিচিত্র	৫০২

ଓଢ଼ିଶା

କଳାକାର

ଶ୍ରୀମାନ୍ ଦିଲୀପକୁମାର ରାୟ

বাংলা ছন্দ

অধ্যাপক জে. ডি. এণ্ডারসনকে লিখিত দুখানি পত্র।

১

আপনি বলিয়াছেন আমাদের উচ্চারণের ঝাঁকটা বাক্যের আরম্ভে পড়ে। ইহা আমি অনেক দিন পূর্বে লক্ষ্য করিয়াছি। ইংরেজিতে প্রত্যেক শব্দেরই একটি নিজস্ব ঝাঁক আছে। সেই বিচিত্র ঝাঁকগুলিকে নিপুণভাবে ব্যবহার করার দ্বারাই আপনাদের ছন্দ সংগীতে মুগ্ধিত হইয়া উঠে। সংস্কৃত ভাষায় ঝাঁক নাই, কিন্তু দীর্ঘস্থ স্বর ও যুক্ত-ব্যঞ্জনবর্ণের মাত্রাবৈচিত্র্য আছে। তাহাতে সংস্কৃত ছন্দ টেউ খেলাইয়া উঠে। যথা—

অন্ত্যন্তরন্তাং দিশি দেবতায়্য।

উক্ত বাক্যের যেখানে যেখানে যুক্তব্যঞ্জনবর্ণ বা দীর্ঘস্বর আছে সেখানেই ধ্বনি গিয়া বাধা পায়। সেই বাধার আঘাতে আঘাতে ছন্দ হিল্লোলিত হইয়া উঠে।

যে ভাষায় এইরূপ প্রত্যেক শব্দের একটি বিশেষ বেগ আছে সে ভাষার মন্ত সুবিধা এই যে, প্রত্যেক শব্দটিই নিজেকে জানান দিয়া যায়, কেহই পাশ কাটাইয়া আমাদের মনোযোগ এড়াইয়া যাইতে পারে না। এইজন্ত যখন একটা বাক্য (sentence) আমাদের সম্মুখে উপস্থিত হয় তখন তাহার উচ্চনীচতার বৈচিত্র্যবশত একটা সুস্পষ্ট চেহারা দেখিতে পাওয়া যায়। বাংলা বাক্যের অসুবিধা এই যে, একটা ঝাঁকের টানে একসঙ্গে অনেকগুলো শব্দ অনায়াসে আমাদের কানের উপর দিয়া পিছলাইয়া চলিয়া যায়; তাহাদের প্রত্যেকটার সঙ্গে সুস্পষ্ট পরিচয়ের সময় পাওয়া যায় না।^১ ঠিক যেন আমাদের একাঙ্গবর্তী পরিবারের মতো। বাড়ির কর্তাটিকে স্পষ্ট করিয়া অনুভব করা যায়। কিন্তু তাঁহার

১ জটব্য : পরবর্তী 'বাংলা শব্দ ও ছন্দ' প্রবন্ধ।

পশ্চাতে তাঁহার কত পোশ্য আছে, তাহারা আছে কি নাই, তাহার হিসাব রাখিবার দরকার হয় না।

এইজ্ঞা দেখা যায়, আমাদের দেশে কথকতা যদিচ জনসাধারণকে শিক্ষা এবং আমোদ দিবার জ্ঞা, তথাপি কথকমহাশয় ক্ষণে ক্ষণে তাহার মধ্যে ঘনঘটাচ্ছন্ন সংস্কৃত সমাসের আমদানি করিয়া থাকেন। সে-সকল শব্দ গ্রাম্যলোকেরা বোঝে না। কিন্তু এই-সমস্ত গভীর শব্দের আওয়াজে তাহাদের মনটা ভালো করিয়া জাগিয়া উঠে। বাংলা ভাষায় শব্দের মধ্যে আওয়াজ মুছ বুলিয়া অনেক সময় আমাদের কবিদিগকে দায়ে পড়িয়া অপ্রচলিত সংস্কৃত শব্দ ব্যবহার করিতে হয়।^১

এইজ্ঞাই আমাদের যাত্রার ও পাঁচালির গানে ঘন ঘন অহুপ্রাস ব্যবহারের প্রথা আছে।^২ সে অহুপ্রাস অনেক সময় অর্থহীন এবং ব্যাকরণবিরুদ্ধ ; কিন্তু সাধারণ শ্রোতাদের পক্ষে তাহার প্রয়োজন এত অধিক যে, বাছবিচার করিবার সময় পাওয়া যায় না। নিরামিষ তরকারি রাখিতে হইলে ঝালমসলা বেশি করিয়া দিতে হয়, নহিলে স্বাদ পাওয়া যায় না। এই মসলা পুষ্টির জ্ঞা নহে ; ইহা কেবলমাত্র রসনাকে তাড়া দিয়া উত্তেজিত করিবার জ্ঞা। সেইজ্ঞা দাশরথি রায়ের রামচন্দ্র যখন নিম্নলিখিত রীতিতে অহুপ্রাসছটা বিস্তার করিয়া বিলাপ করিতে থাকেন—

অতি অগণা কাজে

ছি ছি জঘন্না মাজে

ঘোর অরণ্য মাঝে কত কাঁদিলাম।—

তাহাতে শ্রোতার হৃদয় ক্ষুব্ধ হইয়া উঠে। আমাদের বন্ধু দীনেশবাবু-কর্তৃক পরমপ্রশংসিত কৃষ্ণকমল গোস্বামী মহাশয়ের গানের মধ্যে

১ দ্রষ্টব্য : পরবর্তী ‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’ (১২৯৯) এবং ‘ছন্দবিচার’ (১৩৩৯) প্রবন্ধে।
মধুসূদনের ‘বাদ্যপতিরোধঃ যথা চলোমি-আঘাতে’ ইত্যাদি ধরনের শব্দপ্রয়োগ-প্রসঙ্গ।

২ দ্রষ্টব্য : ‘বিবিধ’ বিভাগে ‘বাংলা ছন্দে অহুপ্রাস’ নিবন্ধ।

নিম্নলিখিত প্রকারের আবর্জনা ঝুড়ি ঝুড়ি চাপিয়া আছে। তাহাতে কাহাকেও বাধা দেয় না।

পুনঃ যদি কোনক্ষেণে দেখা দেয় কমলেক্ষণে
যতনে করে রক্ষণে জানাবি তৎক্ষেণে।

এখানে কমলেক্ষণ এবং রক্ষণ শব্দটাতে এ-কার যোগ করা একেবারেই নিরর্থক; কিন্তু অনুপ্রাসের বস্তুর মুখে অমন কত এ-কার উ-কার স্থানে অস্থানে ভাসিয়া বেড়ায় তাহাতে কাহারো কিছু আসে যায় না।

একটা কথা মনে রাখিতে হইবে, বাংলা রামায়ণ, মহাভারত, অন্নামঙ্গল, কবিকঙ্কণচণ্ডী প্রভৃতি সমস্ত পুরাতন কাব্য গানের সুরে কীৰ্তিত হইত। এই জন্ত শব্দের মধ্যে যাহা কিছু ক্রীণতা ও ছন্দের মধ্যে যাহা কিছু ফাঁক ছিল সমস্তই গানের সুরে ভরিয়া উঠিত; সঙ্গে সঙ্গে চামর তুলিত, করতাল চলিত এবং মৃদঙ্গ বাজিতে থাকিত। সেই সমস্ত বাদ দিয়া যখন আমাদের সাধুসাহিত্য-প্রচলিত ছন্দগুলি পড়িয়া দেখি, তখন দেখিতে পাই একে তো প্রত্যেক কথাটিতে স্বতন্ত্র বোঁক নাই, তাহাতে প্রত্যেক অক্ষরটি একমাত্রা বলিয়া গণ্য হইয়াছে। [যেমন—

মহাভারতের কথা অমৃত সমান।

ইহাতে চোদ্দটি অক্ষরে চোদ্দ মাত্রা। সকল শব্দই মাথায় সমান। বাংলা দেশটি যেমন সমভূমি তাহার পয়ার ত্রিপদী ছন্দগুলিও সেইরূপ; কোথাও ওঠানামা করিতে হয় না।]

গানের পক্ষে ইহাই সুবিধা। বাংলার সমতল ক্ষেত্রে নদীর ধারা যেমন স্বচ্ছন্দে চারিদিকে শাখায় প্রশাখায় প্রসারিত হইয়াছে, তেমনি সম-মাত্রিক ছন্দে সুর আপন প্রয়োজন মতো যেমন-তেমন করিয়া চলিতে পারে। কথাগুলি মাথা হেঁট করিয়া সম্পূর্ণ তাহার অনুগত হইয়া থাকে।

কিন্তু স্বর হইতে বিযুক্ত করিয়া পড়িতে গেলে এই ছন্দগুলি একেবারে বিধবার মতো হইয়া পড়ে। এই জন্ত আজ পর্যন্ত বাংলা কবিতা পড়িতে হইলে আমরা স্বর করিয়া পড়ি। এমন কি, আমাদের গল্প-আবৃত্তিতেও যথেষ্ট পরিমাণে স্বর লাগে। আমাদের ভাষার প্রকৃতি অনুসারেই এরূপ ঘটিয়াছে। আমাদের এই অভ্যাসবশত ইংরেজি পড়িবার সময়েও আমরা স্বর লাগাই; ইংরেজের কানে নিশ্চয়ই তাহা অদ্ভুত লাগে।

কিন্তু আমাদের প্রত্যেক অক্ষরটিই যে বস্তুত একমাত্রার এক কথা সত্য নহে। যুক্ত বর্ণ এবং অযুক্ত বর্ণ কখনই একমাত্রার হইতে পারে না।

কাশীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান্।

“পুণ্যবান্” শব্দটি “কাশীরাম” শব্দের সমান ওজনের নহে। কিন্তু আমরা প্রত্যেক বর্ণটিকে স্বর করিয়া টানিয়া টানিয়া পড়ি বলিয়া আমাদের শব্দগুলির মধ্যে এতটা ফাঁক থাকে যে, হালকা ও ভারী দুই রকম শব্দই সমমাত্রা অধিকার করিতে পারে। [যে সভায় চৌকি পাতিয়া মানুষ বসে, সেখানে প্রত্যেক চৌকির পরিমাপ সমান, সেই চৌকিতে যে মানুষগুলি বসে তাহারা মোটাই হউক, আর রোগাই হউক, সমান জায়গা জোড়ে। কিন্তু ফরাসের উপর গায়ে গায়ে যদি বসিতে হয় তবে ভিন্ন ভিন্ন লোক আপনার দেহের ভিন্ন ভিন্ন পরিমাণমতো স্থান দখল করে। আমাদের পয়ার-ত্রিপদীতে শব্দগুলি অত্যন্ত সভ্য হইয়া চৌকির উপর বসিয়া গেছে।]

Equality, Fraternity প্রভৃতি পদার্থগুলি খুব মূল্যবান্ বটে, কিন্তু সেইজন্তই ঝুটা হইলে তাহা ত্যাগ্য হয়। আমাদের সাধুহৃদে বর্ণগুলির মধ্যে যে সাম্য ও সৌভ্রাতৃ দেখা যায় তাহা গানের স্বরে সঁজা হইতে পারে, কিন্তু আবৃত্তি করিয়া পড়িবার প্রয়োজনে তাহা ঝুটা। এই কথাটা অনেকদিন আমার মনে বাজিয়াছে। কোনো কোনো কবি

ছন্দের এই দীনতা দূর করিবার জন্ত বিশেষ জোর দিবার বেলায় বাংলা শব্দগুলিকে সংস্কৃতের রীতি অনুযায়ী স্বরের হ্রস্ব দীর্ঘ রাখিয়া ছন্দে বসাইবার চেষ্টা করিয়াছেন। ভারতচন্দ্রে তাহার দুই একটা নমুনা আছে,। যথা—

মহারাজ বেশে মহাদেব সাজে ।

বৈষ্ণব কবিদের রচনায় এরূপ অনেক দেখা যায় । [যেমন—

হুম্মরি রাধে, আওয়ে বনি

ব্রজরমণীগণ-মুকুটমণি !]

কিন্তু এগুলি বাংলা নয় বলিলেই হয় । ভারতচন্দ্র যেখানে সংস্কৃত ছন্দে লিখিয়াছেন, সেখানে তিনি বাংলা শব্দ যতদূর সম্ভব পরিত্যাগ করিয়াছেন এবং বৈষ্ণব কবিরা যে ভাষা ব্যবহার করিয়াছেন তাহা মৈথিলী ভাষার বিকার ।

আমার বড়ো দাদা মাঝে মাঝে এ কাজ করিয়াছেন, কিন্তু তাহা কৌতুক করিয়া । যথা—

ইচ্ছা সমাক্ ভ্রমণ-গমনে কিন্তু পাথের নাস্তি ।

পায়ে শিক্সা মন উড়্ উড়্ এ কি দৈবেরি শাস্তি ।

বাংলায় এ জিনিস চলিবে না ; কারণ বাংলায় হ্রস্বদীর্ঘস্বরের পরিমাণভেদ স্বাক্ষর নহে । কিন্তু যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের মাত্রাভেদ বাংলাতেও না ঘটয়া থাকিতে পারে না । [এই কথা মনে রাখিয়া বহুকাল হইল আমি “মানসী” নামক কাব্যগ্রন্থে বাংলা ছন্দে যুক্তবর্ণকে দুইমাত্রা গণ্য করিয়া ছন্দ রচিবার দৃষ্টান্ত দেখাইয়াছি ; এখন তাহা প্রচলিত হইয়াছে ।]

সংস্কৃতের সঙ্গে বাংলার একটা প্রভেদ এই যে, বাংলার প্রায় সর্বত্রই শব্দের অন্তস্থিত অ-স্বরবর্ণের উচ্চারণ হয় না । যেমন— ফল, জল, মাঠ, ঘাট, চাঁদ, ফাঁদ, বাদর, আদর ইত্যাদি । ফল শব্দ বস্তুত একমাত্রার

কথা। অথচ সাধু বাংলা ভাষার ছন্দে ইহাকে দুই মাত্রা বলিয়া ধরা হয়। অর্থাৎ ফলা এবং ফল বাংলা ছন্দে একই ওজনবহ। এইরূপে বাংলা সাধুছন্দে হসন্ত জিনিসটাকে একেবারে ব্যবহারে লাগানো হয় না। অথচ জিনিসটা ধ্বনি উৎপাদনের কাজে ভারি মজবুত। হসন্ত শব্দটা স্বরবর্ণের বাধা পায় না বলিয়া পরবর্তী শব্দের ঘাড়ের উপর পড়িয়া তাহাকে ধাক্কা দেয় ও বাজাইয়া তোলে। “করিতেছি” শব্দটা ভোঁতা। উহাতে কোনো স্বর বাজে না। কিন্তু “কচি” শব্দে একটা স্বর আছে। “যাহা হইবার তাহাই হইবে” এই বাক্যের ধ্বনিটা অত্যন্ত টিলা; সেই জন্ত ইহার অর্থের মধ্যেও একটা আলস্ত প্রকাশ পায়। কিন্তু যখন বলা যায় “যা হবার তাই হবে” তখন “হবার” শব্দের হসন্ত “র” “তাই” শব্দের উপর আছাড় খাইয়া একটা জোড় জাগাইয়া তোলে; তখন উহার নাকী স্বর ঘুচিয়া গিয়া ইহা হইতে একটা “মরিয়া” ভাবের আওয়াজ বাহির হয়। বাংলার হসন্তবজ্রিত সাধু ভাষাটা বাবুনের আদুরে ছেলেটার মতো মোটাসোটা গোলগাল; চবির স্তরে তাহার চেহারাটা একেবারে ঢাক পড়িয়া গেছে, এবং তাহার চিকণতা যতই থাক, তাহার জোর অতি অল্পই।

কিন্তু বাংলার অসাধু ভাষাটা খুব জোরালো ভাষা, এবং তাহার চেহারা বলিয়া একটা পদার্থ আছে। আমাদের সাধু ভাষার কাব্যে এই অসাধু ভাষাকে একেবারেই আমল দেওয়া হয় নাই; কিন্তু তাই বলিয়া অসাধু ভাষা যে বাসায় গিয়া মরিয়া আছে তাহা নহে। সে আউলের মুখে, বাউলের মুখে, ভক্ত কবিদের গানে, মেয়েদের ছড়ায় বাংলা দেশের চিত্রটাকে একেবারে শ্রামল করিয়া ছাইয়া রহিয়াছে। কেবল ছাপার কালির তিলক পরিয়া সে ভদ্রসাহিত্যসভায় মোড়লি করিয়া বেড়াইতে পারে না। কিন্তু তাহার কণ্ঠ গান খামে নাই, তাহার বাশের বাশি বাজিতেছেই। সেই সব মেঠো-গানের স্বরনার তলায়

বাংলা ভাষার হসন্ত-শব্দগুলি ছাড়ির মতো পরস্পরের উপর পড়িয়া ঠুনঠুন শব্দ করিতেছে। আমাদের ভদ্রসাহিত্যপল্লীর গম্ভীর দিঘিটার স্থির জলে সেই শব্দ নাই; সেখানে হসন্তের ঝংকার বন্ধ।

আমার শেষ বয়সের কাব্য রচনায় আমি বাংলার এই চলতি ভাষার স্বরটাকে ব্যবহারে লাগাইবার চেষ্টা করিয়াছি। কেননা দেখিয়াছি চলতি ভাষাটাই শ্রোতের জলের মতো চলে, তাহার নিজের একটি কলধ্বনি আছে। “গীতাঞ্জলি” হইতে আপনি আমার যে লাইনগুলি তুলিয়া দিয়াছেন তাহা আমাদের চলতি ভাষার হসন্ত স্রের লাইন।

আমার সকল কাঁটা ধস্ত করে
ফুটেবে গো ফুল ফুটেবে।

আমার সকল ব্যথা রঙিন হয়ে
গোলাপ হয়ে উঠবে।

আপনি লক্ষ্য করিয়া দেখিবেন এই ছন্দের প্রত্যেক গাঁঠে গাঁঠে একটি করিয়া হসন্তের ভঙ্গি আছে। “ধস্ত” শব্দটার মধ্যেও একটা হসন্ত আছে। উহা “ধনুন” এই বানানে লেখা যাইতে পারে। এইটে সাধুভাষার ছন্দে লিখিলাম—

যত কাঁটা মম সফল করিয়া ফুটেবে কুহুম ফুটেবে।

সকল বেদনা অরণ বরনে গোলাপ হইয়া উঠিবে।

অথবা যুক্তবর্ণকে যদি একমাত্রা বলিয়া ধরা যায় তবে এমন হইতে পারে—

সকল কণ্টক সার্থক করিয়া কুহুম শব্দক ফুটেবে।

বেদনা বহুলা রক্তমূর্তি ধরি গোলাপ হইয়া উঠিবে।

এমনি করিয়া সাধুভাষার কাব্যসভায় যুক্তবর্ণের মৃদঙ্গটা আমরা ফুটা করিয়া দিয়াছি এবং হসন্তের বাশির ফাঁকগুলি সীসা দিয়া ভর্তি করিয়াছি। ভাষার নিজের অন্তরের স্বাভাবিক স্বরটাকে রুদ্ধ করিয়া দিয়া বাহির হইতে স্বর যোজনা করিতে হইয়াছে। সংস্কৃত ভাষার

জরি-জহরতের কালরওয়াল দেড় হাত দুই হাত ঘোমটার আড়ালে আমাদের ভাষাবধুটির চোখের জল মুখের হাসি সমস্ত ঢাকা পড়িয়া গেছে, তাহার কালো চোখের কটাক্ষে যে কত তীক্ষ্ণতা তাহা আমরা ভুলিয়া গেছি। আমি তাহার সেই সংকুত ঘোমটা খুলিয়া দিবাক কিছু সাধনা করিয়াছি, তাহাতে সাধুলোকেরা ছি ছি করিয়াছে। সাধু লোকেরা জরির আঁচলাটা দেখিয়া তাহার দর বাচাই করুক; আমার কাছে চোখের চাহনিটুকুর দর তাহার চেয়ে অনেক বেশি; সে যে বিনামূল্যের ধন, সে ডট্টাচার্যপাড়ার হাটে বাজারে মেলে না।...

সবুজপত্র—১৩২১ জ্যৈষ্ঠ

২

... সম্মুখসমরে পড়ি বীরচুড়ামণি

বীরবাহু—

এই র্যাক্যটি আবৃত্তি করিবার সময়ে আমরা “সম্মুখ” শব্দটার উপর ঘোঁক দিয়া সেই এক-ঘোঁকে একেবারে “বীরবাহু” পর্যন্ত গড়গড় করিয়া চলিয়া যাইতে পারি। আমরা নিশ্বাসটার বাজে-খরচ করিতে নারাজ, এক নিশ্বাসে যতগুলি শব্দ সারিয়া লইতে পারি ছাড়ি না।

আপনাদের ইংরেজি বাক্যে সেটা সম্ভব হয় না কেননা আপনাদের শব্দগুলো বেজায় রোখা মেজাজের। তাহারা প্রত্যেকেই চুঁ মারিয়া নিশ্বাসের শাসন ঠেলিয়া বাহির হইতে চায়। She was absolutely authentic, new, and inexpressible—এই বাক্যে যতগুলি বিশেষণপদ আছে সব কটাই উচু হইয়া উঠিয়া নিশ্বাসের বাতাসটাকে

ফুটবলের গোলার মতো এক মাথা হইতে আর এক মাথায় ছুঁড়িয়া ছুঁড়িয়া চালান করিয়া দিতেছে।

প্রত্যেক ভাষারই একটা স্বাভাবিক চলিবার ভঙ্গি আছে। সেই ভঙ্গিটারই অনুসরণ করিয়া সেই ভাষার নৃত্য অর্থাৎ তাহার ছন্দ রচনা করিতে হয়। এখন দেখা যাক আমাদের ভাষার চাল-চলনটা কী রকম।

আপনি বলিয়াছেন, বাংলা বাক্য উচ্চারণে বাক্যের আরম্ভে আমরা ঝোঁক দিয়া থাকি। এই ঝোঁকের দৌড়টা যে কতদূর পর্যন্ত হইবে তাহার কোনো বাধা নিয়ম নাই, সেটা আমাদের ইচ্ছা। যদি জোর দিতে না চাই তবে সমস্ত বাক্যটা একটানা বলিতে পারি, যদি জোর দিতে চাই তবে বাক্যের পর্বে পর্বেই ঝোঁক দিয়া থাকি “আদিম মানবের তুমুল পাশবতা মনে করিয়া দেখো”—এই বাক্যটা আমরা এমনি করিয়া পড়িতে পারি যাহাতে উহার সকল শব্দই একেবারে মাথায় মাথায় সমান হইয়া থাকে। আবার উত্তেজনার বেগে নিম্নলিখিত মতো করিয়াও পড়া যাইতে পারে,—আদিম মানবের তুমুল পাশবতা মনে করিয়া দেখো। এই বাংলা-শব্দগুলির নিজের কোনো বিশেষ দাবি নাই, আমাদের মজির উপরেই নির্ভর। কিন্তু “Realize the riotous animality of primitive man”—এই বাক্যে প্রায় প্রত্যেক শব্দই নিজ নিজ এক্সেস্টের ধ্বজা গাড়িয়া বসিয়া আছে বলিয়া নিশ্বাস তাহাদিগকে খাতির করিয়া চলিতে বাধ্য।

বাংলা ছন্দে যে পদবিভাগ হয় সেই প্রত্যেক পদের গোড়াতেই একটি করিয়া ঝোঁকালো শব্দ কাণ্ডে নি করে এবং তাহার পিছন পিছন কয়েকটি অল্পগত শব্দ সমান তালে পা ফেলিয়া কুচ করিয়া চলিয়া যায়। এইরূপ এক-একটি ঝোঁক-কাণ্ডেনের অধীনে কয়টা করিয়া মাত্রা-সিপাই থাকিবে ছন্দের নিয়ম অনুসারে তাহার বরাদ্দ হইয়া থাকে।

পয়ারের রীতিটা দেখা যাক। পয়ারটা চতুস্পদ ছন্দ। আমার বিশ্বাস, পয়ার শব্দটা পদ-চার শব্দের বিকার। ইহার এক-একটি পদ এক-একটি ঝোঁকের শাসনে চলে।

মহাভারতের কথা। অমৃতসমান।

কাশীরামদাস কহে। শুনে পুণ্যবান।

“অমৃতসমান” ও “শুনে পুণ্যবান” এই দুই অংশে ছয়টি অক্ষর দেখা যাইতেছে বটে, কিন্তু মাত্রাগণনায় ইহার আট। ঐখানে লাইন শেষ হয় বলিয়া দুটি মাত্রাপরিমাণ জায়গা ফাঁক থাকে। যাহারা স্মরণ করিয়া পড়ে তাহার “মান” এবং “বান্” শব্দের আকারটিকে দীর্ঘাকার করিয়া ঐ ফাঁক ভরাইয়া দেয়।

এক-একটি ঝোঁকে কয়টি করিয়া মাত্রা আগলাইতেছে তাহা দেখিয়াই ছন্দের বিচার করিতে হয়। নতুবা যদি মোটা করিয়া বলি যে, এক-এক লাইনে চোদ্দটা করিয়া অক্ষর থাকিলে তাহাকে পয়ার বলে তবে নানা ভিন্নপ্রকারের ছন্দকে পয়ার বলিতে হয়। নিম্নলিখিত ছন্দে প্রত্যেক লাইনে চোদ্দটা অক্ষর আছে।—

কাণ্ডন যামিনী, প্রদীপ জ্বলিছে ঘরে।

দখিন বাতাস মরিছে বুকের পরে।

ইহাকে যে পয়ার বলি না তাহার কারণ ইহার এক-একটি ঝোঁকের দখলে ছয়টি করিয়া মাত্রা। ইহার ভাগ নিচে লিখিলাম।—

কাণ্ডন যামিনী। প্রদীপ জ্বলিছে। ঘরে।

চোদ্দ-অক্ষরী লাইনের আরো দৃষ্টান্ত আছে।—

পুরব মেঘমুখে। পড়েছে রবি-রেখা।

অরণ রথচূড়া। আধেক গেল দেখা।

এখানে স্পষ্টই এক-এক ঝোঁকে সাতটি করিয়া মাত্রা। সুতরাং পয়ারের তুলনায় প্রত্যেক পদে ইহার একমাত্রা কম।

তবেই দেখা যাইতেছে, আটমাত্রার ছন্দকেই পয়ার বলে। আট মাত্রাকে দুখানা করিয়া চারমাত্রায় ভাগ করা চলে, কিন্তু সেটাতে পয়ারের চাল খাটো করা হয়। বস্তুত লম্বা নিশ্বাসের মন্দগতি চালেই পয়ারের পদমর্যাদা। চার চার মাত্রায় পা ফেলিয়া পয়ার যখন দুলকি চালে চলে তখন তাহার পায়ে পায়ে মিল থাকে। যেমন—

বাজে তীর, পড়ে বীর ধরণীর পরে।

এরূপ ছন্দ হালকা কাজে চলে; ইহা যুক্ত-অক্ষরের ভার সঘ না এবং সাতকাণ্ড বা অষ্টাদশ পর্ব জুড়িয়া লম্বা দোড় ইহার পক্ষে অসাধ্য। চৌপদীটা পয়ারের সহোদর বোন। আট মাত্রায় তাহার পা পড়ে, কেবল তাহার পায়ে মিলের মলজোড়ার ঝংকারটা কিছু বেশি।

বাহিরের চেহারা দেখিয়া ছন্দের জাতিনির্ণয় করায় যে প্রমাদ ঘটিতে পারে তাহার একটা দৃষ্টান্ত এইখানে দিই। একদিন আমার মাথায় একটা ছয়মাত্রার ছন্দ আসিয়া হাজির হইয়াছিল। তাহার চেহারাটা এই রকম।—

প্রথম শীতের মাসে, শিশির লাগিল ঘাসে,

হহ করে হাওয়া আসে, হিহি করে কাঁপে গাছ।

গোটাকয়েক শ্লোক যখন লেখা হইয়া গেছে তখন হঠাৎ হুঁশ হইল যে, আকারে-আয়তনে চৌপদীর সঙ্গে ইহার কোনো তফাত নাই, অতএব পাঠকেরা আট মাত্রার ঝাঁক দিয়াই ইহা পড়িবে। তখন আমি হাল ছাড়িয়া দিয়া চৌপদীর দস্তুরেই লিখিতে লাগিলাম। এই ছন্দটিকে ছয়মাত্রার কায়দায় পড়িতে হইলে নিম্নলিখিত মতো ভাগ হয়।—

প্রথম শীতের। মাসে—।

শিশির লাগিল। ঘাসে—।

আমাদের দেশের সংগীতের তাল যদি আপনার জানা থাকে তবে

এক কথায় বলিলেই বুঝিবেন চৌপদীতে কাওয়ালির লয়ে ঝাঁক দিতে হয় এবং আমি যে ছন্দটা লক্ষ্য করিয়া লিখিতেছিলাম তাহার তাল একতাল। কাওয়ালি দুইবর্গ মাত্রার তাল, এবং একতাল তিনবর্গ মাত্রার।

ত্রিপদীরও মোটের উপর আটমাত্রার চাল। যথা—

ভবানীর কটুভাষে। লজ্জা হৈল কীতিবাসে।

ক্ষুধানলে কলেবর। দহে।

তৃতীয় পদে দুটোমাত্রা বেশি আছে; তাহার কারণ, যে চতুর্থ পদটি থাকিলে এই ছন্দের ভারসামঞ্জস্য থাকিত সেটি নাই। “ক্ষুধানলে কলেবর” পর্যন্ত আসিয়া থামিতে গেলে ছন্দটা কাত হইয়া পড়ে এইজন্য “দহে” একটা যোগ করিয়া ছোটো একটি ঠেকা দিয়া উহাকে খাড়া রাখা হইয়াছে। চতুস্তম্ভ জন্তুর পায়ের তেলোটা চওড়া হয় না, কিন্তু মানুষের খাড়া শরীরের টলটলে ভারটা দুই পায়ের পক্ষে বেশি হওয়াতেই তাহার পদতলটা গোড়ালি ছাড়াইয়া সামনের দিকে খানিকটা বিস্তীর্ণ; সেইটুকুই ত্রিপদীর ঐ শেষ দুটো অতিরিক্ত মাত্রা।

এইরূপ অনেকগুলি ছন্দ দেখা যায় বাহাতে খানিকটা করিয়া বড়ো মাত্রাকে একটি করিয়া ছোটো মাত্রা দিয়া বাধা দিবার কায়দা দেখা যায়। দশ মাত্রার ছন্দ তাহার দৃষ্টান্ত। ইহার ভাগ আট+দুই, অথবা চার+চার+দুই।

মোর পানে। চাহ মুখ। তুলি।

পরশিব। চরণের। ধূলি।

ছয় মাত্রার ছন্দও এরূপ বড়ো-ছোটোর ভাগ চলে। সেই ভাগ ছয়+দুই অথবা তিন+তিন+দুই। যেমন—

আঁখিতে। মিলিল। আঁখি।

হাসিল। বদন। ঢাকি।

মরম-বারতা শরমে মরিল

কিছু না রহিল বাকি।

উক্ত ছন্দে তিনের দল বুক ফুলাইয়া জুড়ি মিলাইয়া চলিতেছিল, হঠাৎ মাঝে মাঝে একটা থাপছাড়া দুই আসিয়া তাহাদিগকে বাধা দিয়াছে। এইরূপে গতি ও বাধার মিলনে ছন্দের সংগীত একটু বিশেষ ভাবে বাজিয়া উঠিয়াছে। এই বাধাটি গতির অমুপাতে ছোটো হওয়া চাই। কারণ, বড়ো হইলে সে বাধা সত্য হয় এবং গতিকে আবদ্ধ করে, সেটা ছন্দের পক্ষে দুর্বটনা। তাই উপরের দুইটি দৃষ্টান্তে দেখিয়াছি চারের দল ও তিনের দলকে দুই আসিয়া রোধ করিয়াছে, সেই জন্য ইহা বন্ধনের অবরোধ নহে, ইহা লীলার উপরোধ। দুইয়ের পরিবর্তে এক হইলেও ক্ষতি হয় না। যেমন—

প্রতিদিন হয়। এসে ফিরে যায়। কে?

অথবা

মুখে তার। নাহি আর। রা।

লাজে লীন। কাপে ক্ষীণ। গা।

বাংলা ছন্দকে তিন প্রধান শ্রেণীতে ভাগ করা যায়। দুই বর্গের মাত্রা, তিন বর্গের মাত্রা এবং অসমান মাত্রার ছন্দ।

দুই বর্গ মাত্রার ছন্দ, যেমন পয়ার, ত্রিপদী, চৌপদী। এই সমস্ত ছন্দ বড়ো বড়ো বোঝা বহিতে পারে, কেননা দুই, চার, আট মাত্রাগুলি বেশ চোঁকা। এইজন্য পৃথিবীতে পা-ওয়াল জীবমাত্রেয়ই, হয় দুই, নয় চার, নয় আট পা। বাংলা সাহিত্যে ইহারাই মহাকাব্যের বাহন।

চাকার গুণ এই যে একবার ধাক্কা পাইলে সেই কোঁকে সে গড়াইয়া

চলে, খাপসিতে চায় না। তিন মাত্রার ছন্দ সেই চাকার মতো। দুই সংখ্যাটা স্থিতিপ্রবণ, তিন সংখ্যাটা গতিপ্রবণ।

নবীন। কিশোরী। মেঘের। বিজুরী। চমকি। চলিয়া। গেল।

এখানে তিন মাত্রার শব্দগুলি একটা আরএকটার গায়ের উপর গড়াইয়া পড়িয়া ঠেলা দিয়া চলিয়াছে, থামানো দায়। অবশেষে একটি দুইমাত্রা আসিয়া তাহাকে ক্ষণকালের জন্ত ঠেকাইয়াছে।

দুই মাত্রার সঙ্গে তিনমাত্রার মিলনে অসমমাত্রার ছন্দের উৎপত্তি।
৩ + ২, ৩ + ৪, ৫ + ৪ মাত্রার ছন্দ তাহার দৃষ্টান্ত।—

৩ + ২

কাঁপিলে পাতা, নড়িলে পাখি
চমকি উঠে চকিত আঁখি।

৩ + ৪

তরল জলধর বরিখে স্বরস্বর
অশনি গরগর হাঁকে।

৫ + ৪

বচন বলে আধো-আধো,
চরণ চলে বাধো-বাধো,
নরন তলে কাদো-কাদো চাহনি।

তিন মাত্রার ছন্দের গ্রাম অসমমাত্রার ছন্দও স্বভাবত চঞ্চল। মাত্রার অসমানতাই তাহাকে কেবল টলাইতে থাকে। প্রত্যেক পদ পরবর্তী পদের উপর ঠেস দিয়া আপনাকে সামলাইতে চেষ্টা করে। বস্তুত তিনমাত্রাও অসমমাত্রা, তাহার উপাদান দুই + এক।

কারণ ছন্দের মূল মাত্রা দুই, তাহা এক নহে। নিয়মিত গতিমাত্রাই দুই সংখ্যাকে অবলম্বন করিয়া। তাই স্তম্ভ, বাহা থামিয়া থাকে, তাহা এক হইতে পারে; কিন্তু জন্তর পা বেলো, পাখির পাখা বেলো, মাছের পাখনা

বলো, দুইয়ের যোগে তবে চলে। সেই দুইয়ের নিয়মিত গতির উপরে যদি একটা একের অতিরিক্ত ভার চাপানো যায় তবে সেই গতিতে একটা অনিয়মের বেগ পড়ে, সেই অনিয়মের ঠেলায় নিয়মিত গতির বেগ বাড়িয়া যায় এবং তাহার বৈচিত্র্য ঘটে। মানুষের শরীর তাহার দৃষ্টান্ত। চারপেয়ে মানুষ যখন সোজা হইয়া দাঁড়াইল তখন তাহার কোমর হইতে মাথা পর্যন্ত টলমলে এবং কোমর হইতে পদতল পর্যন্ত মজবুত হওয়াতে এই দুইভাগের মধ্যে অসামঞ্জস্য ঘটিয়াছে। এই অসামঞ্জস্যকে ছন্দে সামলাইবার জন্য মানুষের গতিতে মাথা হাত কোমর পা বিচিত্র হিল্লোলে হিল্লোলিত হইতেছে। চার পায়ের ছন্দ ইহার চেয়ে অনেক সরল।

অতএব বাংলা ছন্দকে সমমাত্রা, অসমমাত্রা এবং বিষমমাত্রায় শ্রেণী-বদ্ধ করা যাটতে পারে। শুধু বাংলা কেন, কোনো ভাষার ছন্দের আর কোনোপ্রকার ভাগ হইতে পারে বলিয়া মনে করিতে পারি না। তবে প্রভেদ হয় কিসে? মাত্রাগুলির চেহারায়।

সংস্কৃত ভাষায় অসমান স্বর ও ব্যঞ্জনগুলিকে কৌশলে মিলাইয়া সমান মাত্রায় ভাগ করিতে হয়, তাহাতে ধ্বনির বৈচিত্র্য ও গান্ধীর্ষ ঘটে। যথা—

বদসি যদি | কিঞ্চিদপি | দন্তরুচি | -কৌমুদী |

হরতি দর | -তিমিরমতি | -বোরম্ ।

ইহা পাঁচমাত্রা অর্থাৎ বিষমমাত্রার ছন্দ। বাঙালি জয়দেব তাঁহার গানে সংস্কৃতভাষার যুক্তবর্ণের বেগী যথাসম্ভব এলাইয়া দিতে ভালো-বাসিতেন, এইজন্য উপরের উদ্ধৃত শ্লোকাংশটি যথেষ্ট ভালো দৃষ্টান্ত নহে।

তবু ইহাতে আমার কথাটি বুঝা যাইবে। ইহার প্রত্যেক বোঁকে যে পাঁচমাত্রা পড়িয়াছে তাহার ভাগ এইরূপ।—

১+১+১+১+১ | ২+১+১+১ | ২+১+১+১ | ২+১+২ |

১+১+১+১+১ | ১+১+১+১+১ | ২+২+— |

বাংলাভাষার সাধুছন্দে একের মাঝে মাঝে দুই বসিবার জায়গা পায় না, একথা পূর্বেই বলিয়াছি। উপরের কবিতাটুকু বাংলায় তরজমা করিতে হইলে নিম্নলিখিত-মতো হইবে।—

বচন যদি | কহ গো দুটি | দশনরুচি | উঠিবে ফুটি, |

ঘূচাবে মোর | মনের ঘোর | তামসী।

একটি ইংরেজি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক।—

Ah, distinctly | I remember, |

It was in the 'bleak December.' ১

এটি চৌপদী ছন্দ। ইহার মাত্রাগুলিকে ছাড়াইয়া দেখা যাক।—

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
Ah dis tinct ly | I re mem ber.

ইহার এক-একটা বোঁকে চারিটি করিয়া মাত্রা।^১ কিন্তু অসমান শব্দগুলিকে ভাগ করিয়া এই মাত্রাগুলি তৈরি হইয়াছে এবং distinct শব্দের tinct এবং remember শব্দের mem অংশটি নিজের এক্সেস্টের সড়কি আফালন করিতেছে।

ইহাই সাধু বাংলার হইবে।—

আহা মোর মনে আসে

দারুণ শীতের মাসে।

১ এডগার অ্যালান পো : *The Raven* ।

২ দ্রষ্টব্য : এই দুই লাইনের অধ্যাপক এণ্ডারসন-কৃত বিশ্লেষণ (‘পাঠপরিচয়’-বিশাণ,

২১ জুলাই ১৯১৪ তারিখে লেখা পত্র) এবং ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথকৃত বিশ্লেষণ।

ওই দুই স্থলেই প্রতি বোঁকে দুই মাত্রা করে ধরা হয়েছে।

ইংরেজ কবি ইচ্ছা করিলেও এমনতরো নখদস্তহীন মাত্রায় ছন্দ
রচিত্তেই পারেন না, কারণ তাঁহাদের শব্দগুলি কোণওয়াল।

ইচ্ছা করিলে যুক্ত-অক্ষরের আমদানি করিয়া আমরা ঐ শ্লোকটাকে
শক্ত করিয়া তুলিতে পারি। যেমন—

স্পষ্ট স্মৃতি চিন্তে ভাসে
দ্রুত অত্মান মাসে
অগ্নিকুণ্ড নিষে আসে
নাচে তারি উপছায়া।

এখানে বাংলার সঙ্গে ইংরেজির প্রধান প্রভেদ এই যে, বাংলা শব্দ-
গুলিতে স্বরবর্ণের টান ইংরেজির চেয়ে বেশি। কিন্তু আমার প্রথম
পত্রেই লিখিয়াছি সেটা কেবল সাধুভাষায়; বাংলার চলতি ভাষায়
ঠিক ইহার উলটা। চলতি ভাষার কথাগুলি শুচিভাবে পরস্পরের স্পর্শ
বাঁচাইয়া চলে না, ইংরেজি শব্দেরই মতো চলিবার সময় কে কাহার
গায়ে পড়ে তাহার ঠিক নাই।

পূর্বপত্রেই লিখিয়াছি বাংলা চলতি ভাষার ধ্বনিটা হসন্তের সংঘাত-
ধ্বনি, এই জন্ত ধ্বনিহিসাবে সংস্কৃতের চেয়ে ইংরেজির সঙ্গে তাহার
মিল বেশি। তাই এই চলতি ভাষার ছন্দে মাত্রাবিভাগ বিচিত্র।
বাংলা প্রাকৃতের একটা চৌপদী নিচে লিখিলাম।—

কই পালক, কইরে কবল,
কপ্নি-টুকুরো রইল সখল,
একলা পাগলা ফিরবে জঙ্গল,
মিটবে সংকট ঘুচবে ধল।

ইহার সঙ্গে Ah distinctly I remember শ্লোকটি মিলাইয়া
দেখিলে দেখা যাইবে ধ্বনির বিশেষ কোনো তফাত নাই।

ইহার সাধু পাঠ এইরূপ —

শয্যা কই বস্ত্র কই,
কী আছে কৌশীন বই,
একা বনে ফিরে এ,
নাহি মনে ভয় চিন্তা।

সাধু ও অসাধুর মাত্রাভাগ নিচে নিচে লিখিলাম মিলাইয়া দেখিবেন।—

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
কই। পা। লঙ্। ক ॥ কই। রে। কম্। বল্ ॥
শ। যা। ক। ই ॥ বস্। ত্র। ক। ই ॥

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
কপ্। মি। টুক্। রো ॥ রই। ল। সম্। বল্ ॥
কী। আ। ছে। কো ॥ পী। ন। :ব। ই ॥

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
এক্। লা। পাগ্। লা ॥ ফির্। বে। জঙ্। গল্ ॥
এ। কা। ব। নে। কি। রে। ও। ই ॥

সাধুভাষার ছন্দটি যেন মোটা মোটা ফাঁকওয়ালা জালের মতো,
আর অসাধুটির একেবারে ঠাসবুনানি।

ইংরেজিতে সমমাত্রার ছন্দ অনেক আছে, তাহার একটি দৃষ্টান্ত
পূর্বেই দিরাছি। অসমমাত্রা অর্থাৎ তিনমাত্রার দৃষ্টান্ত। যথা—

১ ২ ৩ ১ ২ ৩
One | more | un || for | tu | nate ||

১ ২ ৩ ১ ২ ৩
Wea | ry | of || breath — — ||

ইংরেজিতে বিষমমাত্রার একটি উদাহরণ দিতে পারিলেই আপাতত
আমার পালা শেষ হয়। একটি মনে পড়িতেছে।—

১ ২ ৩ ৪ ৫
When | we | two | par | ted |

(In) ১ ২ ৩ ৪ ৫
si | lence | and | tears | — |

Half | bro | ken | heart | ed |

(To) se | ver | for | years | — |

এই শ্লোকটির দুই লাইনকে মিলাইয়া এক লাইন করিয়া পড়িলে ইহার ছন্দকে তিন মাত্রায় ভাগ করিয়া পড়া সহজ হয়। কিন্তু বিষয়-মাত্রার লয়ে ইহাকে পড়িলে চলে বলিয়াই এই দৃষ্টান্তটি প্রয়োগ করিয়াছি, বোধ করি এরূপ দৃষ্টান্ত ইংরেজি ছন্দে দুর্লভ।

দেখা গিয়াছে ইংরেজি ছন্দে যৌক পদের আরম্ভেও পড়িতে পারে, পদের শেষেও পড়িতে পারে। আরম্ভে, যেমন—

O the dreary | dreary moorland |

O the barren | barren shore |

পদের শেষে, যেমন—

And are ye | sure || the news is true ||

And are ye | sure || he's well ||

বাংলায় আরম্ভে ছাড়া পদের আর কোথাও যৌক পড়িতে পারে না।

একলা | পাগলা | কিরবে | জঙ্গল |

কিংবা

একলা | পাগলা | কিরবে | জঙ্গল |

এমনটি হইবার জো নাই।

আমার কথাটি ফুরাল। ইংরেজি ছন্দকে আমি বাংলা ছন্দের রীতি-অনুসারে ভাগ করিয়া দেখিয়াছি, সেটা ভালো হইল কিনা জানি না। ইংরেজি ছন্দতত্ত্ব আমার একদম জানা নাই বলিয়াই বোধ করি

এরূপ দুঃসাহস আমার পক্ষে সহজ হইয়াছে। কারণ চাণক্য বাহাদিগকে কথা কহিতে বারণ করেন তাহারাই আগেভাগে কথা কহিয়া বসে; আপনারাও জানেন *angel*রা প্রবেশ করিতে ভয় পান এমন জায়গা আছে, কিন্তু *fool*দের কোথাও বাধা নাই। এরূপ সতর্কতায় সকল সময়েই যে এঞ্জেলরা জেতেন তাহা নহে, অনেক সময়েই ঠকিয়া থাকেন; অবুঝ হঠকারিতায় অপর পক্ষের কখন কখন জিত হইবার সম্ভাবনা আছে এই আমার ভরসা। আপনার পক্ষে বোঝা সহজ হইতে পারে বলিয়াই আমি ইংরেজি দৃষ্টান্তগুলি ব্যবহার করিয়াছি, ইহাতে আমার বিজ্ঞা প্রকাশ না হইয়া বিজ্ঞা ফাঁস হইয়া যাইতে পারে। ... ইতি ১৮ আষাঢ় ১৩২১।

সবুজপত্র—১৩২১, শ্রাবণ

সংগীত ও ছন্দ

অনেকদিন হইতেই কবিতা লিখিতেছি, এইজন্ত যতই বিনয় করি না কেন, এটুকু না বলিয়া পারি না যে, ছন্দের তত্ত্ব কিছু কিছু বুঝি। সেই ছন্দের বোধ লইয়া যখন গান লিখিতে বসিলাম, তখন চাঁদ সদাগরের উপর মনসার যে-রকম আক্রোশ, আমার রচনার উপর তালের ওস্তাদী দেবতা তেমনি ফোস করিয়া উঠিলেন। আমার জানা ছিল ছন্দের মধ্যে যে-নিয়ম আছে তাহা বিধাতার গড়া নিয়ম, তা কামারের গড়া নিগড় নয়। সুতরাং তার সংঘমে সংকীর্ণ করে না, তাহাতে বৈচিত্র্যকে উদ্ঘাটিত করিতে থাকে। সেই কথা মনে রাখিয়া বাংলা কাব্যে ছন্দকে বিচিত্র করিতে সংকোচ বোধ করি নাই।

কাব্যে ছন্দের যে কাজ, গানে তালের সেই কাজ। অতএব ছন্দ যে-নিয়মে কবিতায় চলে তাল সেই নিয়মে গানে চলিবে এই ভরসা করিয়া গান বাঁধিতে চাহিলাম। তাহাতে কী উৎপাত ঘটিল একটা দৃষ্টান্ত দিই। মনে করা যাক আমার গানের কথাটি এই।—

কাঁপিছে দেহলতা থরথর,
চোখের জলে জাঁখি ভরভর।
দোদুল তমালোরি বনছায়া
তোমার নীলবাসে নিল কায়া,
বাদল নিশীথেরি ঝরঝর
তোমার জাঁখি'গরে ভরভর।
যে কথা ছিল তব মনে মনে
চমকে অধরের কোণে কোণে।

নীরব হিরা তব দিল ভরি
কী মায়া-স্বপনে যে, মরি মরি,
নিষিদ্ধ কাননের ময়মর
বাদল নিশীথের বরষর।

এ ছন্দে আমার পাঠকেরা কিছু আপত্তি করিলেন না। তাই সাহস করিয়া ঐটেই ঐ ছন্দেই সুরে গাহিলাম। তখন দেখি যারা কাঁব্যের বৈঠকে দিবা খুশি ছিলেন তাঁরাই গানের বৈঠকে রক্তচক্ষু। তাঁরা বলেন, এ-ছন্দের এক অংশে সাত আর-এক অংশে চার, ইহাতে কিছুতেই তাল মেলে না। আমার জবাব এই, তাল যদি না মেলে সেটা তালেরই দোষ। ছন্দটাতে দোষ হয় নাই, কেন তাহা বলি। এই ছন্দ তিন এবং চার মাত্রার যোগে তৈরি। এইজন্যই “তোমার নীলবাসে” এই সাত মাত্রার পর “নিল কায়া” এই চারমাত্রা খাপ খাইল। তিন মাত্রা হইলেও ক্ষতি হইত না। যেমন, “তোমার নীলবাসে মিলিল।” কিন্তু ইহার মধ্যে ছয় মাত্রা কিছুতেই সইবে না। যেমন, “তোমারি নীলবাসে ধরিল শরীর।” অথচ প্রথম অংশে যদি ছয়ের ভাগ থাকিত তবে দিবা চলিত। যেমন, “তোমার সুনীল বাসে ধরিল শরীর”। এ আমি বলিতেছি কানের স্বাভাবিক রুচির কথা। এই কানের ভিতর দিয়া মরমে পশিবার পথ। অতএব এই কানের কাছে যদি ছাড় মেলে তবে গুণ্যদকে কেন ডরাইব?

আমার দৃষ্টান্তগত ছন্দটিতে প্রত্যেক লাইনেই সবস্বত্ব ১১ মাত্রা আছে। কিন্তু এমন ছন্দ হইতে পারে যার প্রত্যেক লাইনে সমান মাত্রাবিভাগ নাই। যেমন—

বাজিবে, সখি, বাঁশি বাজিবে,

হৃদয়রাজ হৃদে রাজিবে।

বচন রাশি রাশি

কোথা যে যাবে ভাসি’

অথরে লাজহাসি সাজিবে।

নয়নে আঁখিজল

করিবে ছলছল

হৃদবেদনা মনে বাজিবে ।

মরমে মুরছিয়া

মিলাতে চাবে হিয়া

সেই চরণবুগ-রাজীবে ।

ইহার প্রথম দুই লাইনে মাত্রা ভাগ $৩+৪+৩=১০$ । তৃতীয় লাইনে $৩+৪+৩+৪=১৪$ । আমার মতে এই বৈচিত্র্যে ছন্দের মিষ্টতা বাড়ে । অতএব উৎসাহ করিয়া গান ধরলাম । কিন্তু এক ফের ফিরিতেই তালওয়ালা পথ আটক করিয়া বসিল । সে বলিল, “আমার সময়ের মাণ্ডল চুকাইয়া দাও ।” আমি তো বলি এটা বে-আইনি আবোয়াব । কান মহারাজার উচ্চ আদালতে দরবার করিয়া খালাস পাই । কিন্তু সেই দরবারের বাহিরে খাড়া আছে মাঝারি শাসনতন্ত্রের দারোগা । সে খপ করিয়া হাত চাপিয়া ধরে, নিজের বিশেষ বিধি খাটায়, রাজার দোহাই মানে না ।

কবিতায় যেটা ছন্দ, সংগীতে সেইটেই লয় । এই লয় জিনিসটি সৃষ্টি ব্যাপিয়া আছে ; আকাশের তারা হইতে পতঙ্গের পাখা পর্যন্ত সমস্তই ইহাকে মানে বলিয়াই বিশ্বসংসার এমন করিয়া চলিতেছে অথচ ভাঙিয়া পড়িতেছে না । অতএব কাব্যেই কি গানেই কি এই লয়কে যদি মানি তবে তালের সঙ্গে বিবাদ ঘটিলেও ভয় করিবার প্রয়োজন নাই ।

একটি দৃষ্টান্ত দিই ।—

বাকুল বকুলের ফুলে

ভ্রমর মরে গন্ধ ভুলে ।

আকাশে কী গোপন বাণী

বাতাস করে কানাকানি,

বনের অঞ্চলখানি

পুলকে উঠে দুলে দুলে ।

বেদনা হৃদয় হয়ে
 ভুবনে গেল আজি বয়ে ।
 বাঁশিতে মায়া তান পুরি
 কে আজি মন করে চুরি,
 নিখিল তাই মরে ঘুরি
 বিরহসাগরের কূলে ।

এটা যে কী তাল তা আমি আনাড়ি জানি না । এবং কোনো
 ওস্তাদও জানেন না । গণিয়া দেখিলে দেখি প্রত্যেক লাইনে নয় মাত্রা ।
 যদি এমন বলা যায় যে, না-হয় নয় মাত্রায় একটা নূতন তালের সৃষ্টি করা
 যাক তবে আর-একটা নয় মাত্রার গান পরীক্ষা করিয়া দেখা যাক ।—

যে কাদনে হিয়া কাদিছে
 সে কাদনে সেও কাদিল ।
 যে বাঁধনে মোরে বাঁধিছে
 সে বাঁধনে তারে বাঁধিল ।
 পথে পথে তারে খুঁজিছু
 মনে মনে তারে পুঁজিছু,
 সে পূজার মাঝে লুকায়ে
 আমারেও সে যে সাধিল ।
 এসেছিল মন হরিতে
 মহাপারাবার পারায়ে,
 ফিরিল না আর তরীতে
 আপনারে গেল হারায়ে ।
 তারি আপনার মাধুরী
 আপনারে করে চাতুরী,
 ধরিবে কি ধরা দিবে সে
 কী ভাবিয়া কী কাদিল ॥

এও নয় মাত্রা কিন্তু এর ছন্দ আলাদা । প্রথমটার লয় ছিল তিনে

ছয়ে, দ্বিতীয়টার লয় ছয়ে তিনে। [আরো একটা নয়ের তাল দেখা যাক।

অঁধার রজনী পোহাল
জগৎ পুরিল পুলকে,
বিমল প্রভাত-কিরণে
মিলিল ছ্যালোকে ভুলোকে-।

নয় মাত্রা বটে কিন্তু এ ছন্দ স্বতন্ত্র। ইহার লয় তিন তিন তিনে।
ইহাকে কোন্ নাম দিবে ?] আরো একটা দেখা যাক।

দুয়ার মম পথ পাশে
সদাই তারে খুলে রাখি।
কখন তার রথ আসে
ব্যাকুল হয়ে জাগে অঁধি।
শ্রাবণ শুনি দূর মেঘে
লাগায় গুরু গরগর,
ফাঙন শুনি ঝায়বেগে
জাগায় মুহু মরমর,
আমার বুকে উঠে জেগে
চমক তারি থাকি থাকি।
কখন তার রথ আসে
ব্যাকুল হয়ে জাগে অঁধি।
সবাই দেখি যার চলে
পিছন পানে নাহি চেরে
উতল রোলে কলোলে
পথের গান গেয়ে গেয়ে।
শরৎ মেঘ ভেসে ভেসে
উধাও হয়ে যার দূরে,
যেখায় সব পথ মেলে
গোপন কোন্ হরপুরে,—

বপনে ওড়ে কোন্ দেশে

উদাস মোর প্রাণ-পাখি ।

কখন তার রথ আসে

ব্যাকুল হয়ে জাগে পাখি ।

[এও তো আরেক ছন্দ । ইহার লয় পাঁচে চারে মিলিয়া । আবার এইটেকে উলটাইয়া দিয়া চারে পাঁচে করিলে নয়ের ছন্দকে লইয়া নয়-ছয় করা যাইতে পারে ।] চৌতাল তো বারো মাত্রার ছন্দ । কিন্তু এই বারো মাত্রা রক্ষা করিলেও চৌতালকে রক্ষা করা যায় না এমন হয় । এই তো বারো মাত্রা ।—

বনের পথে পথে বাজিছে বায়ে

নুপুর রুমুরনু কাহার পায়ে ।

কাটিয়া যায় বেলা মনের ভুলে,

বাতাস উদাসিছে আকুল চুলে,

জ্বর মুখরিত বকুলছায়ে

নুপুর রুমুরনু কাহার পায়ে ।

ইহা চৌতালও নহে, একতালাও নহে, ধামারও নয়, ঝাপতালও নয় । লয়ের হিসাব দিলেও তালের হিসাব মেলে না । তালওয়াল। সেই গরমিল লইয়া কবিকে দায়িক করে ।

কিন্তু হাল আমলে এ সমস্ত উৎপাত চলিবে না । আমরা শাসন মানিব, তাই বলিয়া অত্যাচার মানিব না । কেননা যে-নিয়ম সত্য সে-নিয়ম বাহিরের জিনিস নয়, তাহা বিশ্বের বলিয়াই তাহা আমার আপনার । যে-নিয়ম ওস্তাদের তাহা আমার ভিতরে নাই, বাহিরে আছে ; সুতরাং তাকে অভ্যাস করিয়া বা ভয় করিয়া বা দায়ে পড়িয়া মানিতে হয় । এই রূপ মানার দ্বারা শক্তির বিকাশ বন্ধ হইয়া যায় । আমাদের সংগীতকে এই মানা হইতে মুক্তি দিলে তবেই তার স্বভাব তার স্বরূপকে নব নব উদ্ভাবনার ভিতর দিয়া ব্যক্ত করিতে থাকিবে ।

ছন্দের অর্থ

শুধু কথা যখন খাড়া দাঁড়িয়ে থাকে তখন কেবলমাত্র অর্থকে প্রকাশ করে। কিন্তু সেই কথাকে যখন তির্যক্ ভঙ্গি ও বিশেষ গতি দেওয়া যায় তখন সে আপন অর্থের চেয়ে আরও কিছু বেশি প্রকাশ করে। সেই বেশিটুকু যে কী তা বলাই শক্ত। কেননা তা কথার অতীত, সুতরাং অনির্বাচনীয়। যা আমরা দেখছি শুনিছি জানছি তার সঙ্গে যখন অনির্বাচনীয়ের যোগ হয় তখন তাকেই আমরা বলি রস। অর্থাৎ সে-জিনিসটাকে অনুভব করা যায়, ব্যাখ্যা করা যায় না। সকলে জানেন এই রসই হচ্ছে কাব্যের বিষয়।

এইখানে একটা কথা মনে রাখা দরকার, অনির্বাচনীয় শব্দটার মানে অভাবনীয় নয়। তা যদি হত তাহলে ওটা কাব্যে অকাব্যে কুকাব্যে কোথাও কোনো কাজে লাগত না। বস্তু পদার্থের সংজ্ঞা নির্ণয় করা যায়, কিন্তু রস পদার্থের করা যায় না। অথচ রস আমাদের একান্ত অনুভূতির বিষয়। গোলাপকে আমরা বস্তুরূপে জানি, আর গোলাপকে আমরা রসরূপে পাই। এর মধ্যে বস্তু-জানাকে আমরা সাদা কথায় তার আকার আয়তন ভার কোমলতা প্রভৃতি বহুবিধ পরিচয়ের দ্বারা ব্যাখ্যা করতে পারি, কিন্তু রস পাওয়া এমন একটি অখণ্ড ব্যাপার যে তাকে তেমন করে সাদা কথায় বর্ণনা করা যায় না; কিন্তু তাই বলেই সেটা অলৌকিক অদ্ভুত অসামান্য কিছুই নয়। বরঞ্চ রসের অনুভূতি বস্তুজ্ঞানের চেয়ে আরো প্রবলতর গভীরতর। এই জন্ত গোলাপের আনন্দকে আমরা যখন অস্ত্রের মনে সঞ্চার করতে চাই তখন একটা সাধারণ অভিজ্ঞতার দাস্তা দিয়েই করে থাকি। তফাত এই, বস্তু-অভিজ্ঞতার ভাষা সাদা কথার বিশেষণ, কিন্তু রস-অভিজ্ঞতার ভাষা

আকার ইঙ্গিত স্তর এবং রূপক। পুরুষমানুষের যে-পরিচয়ে তিনি আপিসের বড়ো বাবু সেটা আপিসের খাতাপত্র দেখলেই জানা যায়, কিন্তু মেয়ের যে-পরিচয়ে তিনি গৃহলক্ষ্মী সেটা প্রকাশের জন্তে তাঁর সিঁথেয় সিঁদুর, তাঁর হাতে করুণ। অর্থাৎ এটার মধ্যে রূপক চাই, অলংকার চাই, কেননা কেবলমাত্র তথ্যের চেয়ে এ যে বেশি, এর পরিচয় শুধু জানে নয়, হৃদয়ে। ঐ যে গৃহলক্ষ্মীকে লক্ষ্মী বলা গেল এইটেই তো হল একটা কথার ইশারামাত্র; অথচ আপিসের বড়ো বাবুকে তো আমাদের কেরানি নারায়ণ বলবার ইচ্ছাও হয় না, যদিও ধর্মতত্ত্বে বলে থাকে সকল নরের মধ্যেই নারায়ণের আবির্ভাব আছে। তাহলেই বোঝা যাচ্ছে আপিসের বড়ো বাবুর মধ্যে অনির্বচনীয়তা নেই; কিন্তু যেখানে তাঁর গৃহিণী সাক্ষী সেখানে তাঁর মধ্যে আছে। তাই বলে এমন কথা বলা যায় না যে, ঐ বাবুটিকেই আমরা সম্পূর্ণ বুঝি আর মা-লক্ষ্মীকে বুঝিনে, বরঞ্চ উলটো। কেবল কথা এই যে, বোঝবার বেলায় মা-লক্ষ্মী যত সহজ বোঝাবার বেলায় তত নয়।

“কেবা শুনাইল শ্রাম নাম।” ব্যাপারটা ঘটনা হিসাবে সহজ। কোনো এক ব্যক্তি দ্বিতীয় ব্যক্তির কাছে তৃতীয় ব্যক্তির নাম উচ্চারণ করেছে। এমন কাণ্ড দিনের মধ্যে পঞ্চাশবার ঘটে। এইটুকু বলবার জন্তে কথাকে বেশি নাড়া দেবার দরকার হয় না। কিন্তু নাম কানের ভিতর দিয়ে যখন মরমে গিয়ে পশে, অর্থাৎ এমন জায়গায় কাজ করতে থাকে যে-জায়গা দেখা শোনার অতীত, এবং এমন কাজ করতে থাকে যাকে মাথা যায় না, ওজন করা যায় না, চোখের সামনে দাঁড় করিয়ে যার সাক্ষ্য নেওয়া যায় না, তখন কথাগুলোকে নাড়া দিয়ে তাদের পুরো অর্থের চেয়ে তাদের কাছ থেকে আরো অনেক বেশি আদায় করে নিতে হয়। অর্থাৎ আবেগকে প্রকাশ করতে গেলে কথার মধ্যে সেই আবেগের ধর্ম সঞ্চার করতে হয়। আবেগের ধর্ম হচ্ছে বেগ। কথা

যখন সেই বেগ গ্রহণ করে তখনই আমাদের হৃদয়ভাবের সঙ্গে তার মিল ঘটে।

এই বেগের কত বৈচিত্র্যই যে আছে তার ঠিকানা নেই। এই বেগের বৈচিত্র্যই তো আলোকের রং বদল হচ্ছে, শব্দের স্বর বদল হচ্ছে, এবং লীলাময়ী সৃষ্টি রূপ থেকে রূপান্তর গ্রহণ করছে। এমন কি সৃষ্টির বাইরের পর্দা সরিয়ে ভিতরের রহস্যনিকেতনে যতই প্রবেশ করা যায় ততই বস্তু ঘুচে গিয়ে কেবল বেগই প্রকাশ পেতে থাকে। শেষকালে এই কথাই মনে হয় প্রকাশবৈচিত্র্যের মূলে বৃষ্টি এই বেগবৈচিত্র্য। যদিও সর্বং প্রাণ এজ্জতি নিঃসৃতং।

মানুষের সত্তার মধ্যে এই অল্পভূতিলোকই হচ্ছে সেই রহস্যলোক যেখানে বাহিরের রূপজগতের সমস্ত বেগ অন্তরে আবেগ হয়ে উঠছে, এবং সেই অন্তরের আবেগ আবার বাহিরে রূপ গ্রহণ করবার জন্মে উৎসুক হচ্ছে। এই জন্মে বাক্য যখন আমাদের অল্পভূতিলোকের বাহনের কাজে ভতি হয় তখন তার গতি না হলে চলে না। সে তার অর্থের দ্বারা বাহিরের ঘটনাকে ব্যক্ত করে, গতির দ্বারা অন্তরের গতিকে প্রকাশ করে।

শ্রামের নাম রাখা শুনেছে। ঘটনাটা শেষ হয়ে গেছে। কিন্তু যে-একটা অদৃশ্য বেগ জন্মাল তার আর শেষ নেই। আসল ব্যাপারটাই হল তাই। সেই জন্মে কবি ছন্দের ঝংকারের মধ্যে এই কথাটাকে ছুলিয়ে দিলেন। যতক্ষণ ছন্দ থাকবে ততক্ষণ এই দোলা আর থামবে না। “সই, কেবা শুনাইল শ্রাম নাম।” কেবলি ঢেউ উঠতে লাগল। ঐ কটি কথা ছাপার অক্ষরে যদিও ভালো মানুষের মতো দাঁড়িয়ে থাকার ভান করে, কিন্তু ওদের অন্তরের স্পন্দন আর কোনো দিনই শান্ত হবে না। ওরা অস্থির হয়েছে, এবং অস্থির করাই ওদের কাজ।

আমাদের পুরাণে ছন্দের উৎপত্তির কথা যা বলেছে তা সবাই

জানেন। দুটি পাখির মধ্যে একটিকে যখন ব্যাধ মারলে তখন বান্দ্রাকি মনে যে-ব্যাধা পেলেন সেই ব্যাধাকে শ্লোক দিয়ে না জানিয়ে তাঁর উপায় ছিল না। যে-পাখিটা মারা গেল এবং আর যে-একটি পাখি তার জন্তে কাঁদল তারা কোন্‌কালে লুপ্ত হয়ে গেছে। কিন্তু এই নিদারুণতার ব্যাধাটিকে তো কেবল কালের মাপকাঠি দিয়ে মাপা যায় না। সে যে অনন্তের বৃকে বেজে রইল। সেই জন্তে কবির শাপ ছন্দের বাহনকে নিয়ে কাল থেকে কালান্তরে ছুটতে চাইলে। হায়রে, আজও সেই ব্যাধ নানা অস্ত্র হাতে নানা বীভৎসতার মধ্যে নানা দেশে নানা আকারে ঘুরে বেড়াচ্ছে। কিন্তু সেই আনিকবির শাপ শাখতকালের কণ্ঠে ধ্বনিত হয়ে রইল। এই শাখতকালের কথাকে প্রকাশ করবার জন্তেই তো ছন্দ।

আমরা ভাষায় বলে থাকি, কথাকে ছন্দে বাঁধা। কিন্তু এ কেবল বাইরে বাঁধন, অন্তরে মুক্তি। কথাকে তার জড়ধর্ম থেকে মুক্তি দেবার জন্তেই ছন্দ। সেতারের তার বাঁধা থাকে বটে কিন্তু তার থেকে সুর পায় ছাড়া। ছন্দ হচ্ছে সেই তার-বাঁধা সেতার, কথার অন্তরের সুরকে সে ছাড়া দিতে থাকে। ধনুকের সে ছিল, কথাকে সে তীরের মতো লক্ষ্যের মর্মের মধ্যে প্রক্ষেপ করে।

গোড়াতেই ছন্দ সম্বন্ধে এতখানি ওকালতি করা হয়তো বাহুল্য বলে অনেকের মনে হতে পারে। কিন্তু আমি জানি এমন লোক আছেন যারা ছন্দকে সাহিত্যের একটা কৃত্রিম প্রথা বলে মনে করেন। তাই আমাকে এই গোড়ার কথাটা বুঝিয়ে বলতে হল যে, পৃথিবী ঠিক চব্বিশ ঘণ্টার ঘূর্ণিলয়ে তিনশো পঁয়ষাট মাত্রার ছন্দে সূর্যকে প্রদক্ষিণ করে, সেও যেমন কৃত্রিম নয়, ভাবাবেগ তেমনি ছন্দকে আশ্রয় করে আপন গতিকে প্রকাশ করবার যে চেষ্টা করে সেও তেমনি কৃত্রিম নয়।

এইখানে কাব্যের সঙ্গে গানের তুলনা করে আলোচ্য বিষয়টাকে পরিষ্কার করবার চেষ্টা করা যাক ।

স্বর পদার্থটাই একটা বেগ । সে আপনার মধ্যে আপনি স্পন্দিত হচ্ছে । কথা যেমন অর্থের মোক্তারি করবার জগ্রে, স্বর তেমন নয়, সে আপনাকেই আপনি প্রকাশ করে । বিশেষ স্বরের সঙ্গে বিশেষ স্বরের সংযোগে ধ্বনিবেগের একটা সমবায় উৎপন্ন হয় । তাল সেই সমবেত বেগটাকে গতিদান করে । ধ্বনির এই গতি-বেগে আমাদের হৃদয়ের মধ্যে যে গতি সঞ্চার করে সে একটা বিস্তৃত আবেগ মাত্র, তার যেন কোনো অবলম্বন নেই । সাধারণত সংসারে আমরা কতকগুলি বিশেষ ঘটনা আশ্রয় করে সুখে দুঃখে বিচলিত হই । সেই ঘটনা সত্যও হতে পারে, কাল্পনিকও হতে পারে, অর্থাৎ আমাদের কাছে সত্যের মতো প্রতিভাত হতে পারে । তারই আঘাতে আমাদের চেতনা নানা রকমে নাড়া পায়, সেই নাড়ার প্রকারভেদে আমাদের আবেগের প্রকৃতিভেদ ঘটে । কিন্তু গানের স্বরে আমাদের চেতনাকে যে নাড়া দেয় সে কোনো ঘটনার উপলক্ষ্য দিয়ে নয়, সে একেবারে অব্যবহিত ভাবে । স্তবরাং তাতে যে আবেগ উৎপন্ন হয় সে অহৈতুক আবেগ । তাতে আমাদের চিত্ত নিজের স্পন্দনবেগেই নিজেকে জানে, বাইরের সঙ্গে কোনো ব্যবহারের যোগে নয় ।

সংসারে আমাদের জীবনে যে সব ঘটনা ঘটে তার সঙ্গে নানা দাক্ষ জড়ানো আছে । জৈবিক দায়, বৈষয়িক দায়, সামাজিক দায়, নৈতিক দায় । তার জগ্রে নানা চিন্তায় নানা কাজে আমাদের চিত্তকে বাইরে বিক্ষিপ্ত করতে হয় । শিল্পকলায়, কাব্যে এবং রসসাহিত্যমাজ্রেই আমাদের চিত্তকে সেই সমস্ত দায় থেকে মুক্তি দেয় । তখন আমাদের চিত্ত স্থখ দুঃখের মধ্যে আপনারই বিস্তৃত প্রকাশ দেখতে পায় । সেই প্রকাশই আনন্দ । এই প্রকাশকে আমরা চিরন্তন বলি এই

জন্মে যে, বাইরের ঘটনাগুলি সংসারের জাল বুনতে বুনতে নানা প্রয়োজন সাধন করতে করতে সরে যায় চলে যায়, তাদের নিজের মধ্যে নিজের কোনো চরম মূল্য নেই। কিন্তু আমাদের চিন্তের যে আত্মপ্রকাশ তার আপনাতেই আপনার চরম, তার মূল্য তার আপনার মধ্যেই পর্যাপ্ত। তমসাতীয়ে ক্রৌঞ্চবিরহিণীর দুঃখ কোনো-খানেই নেই, কিন্তু আমাদের চিন্তের আত্মহুভূতির মধ্যে সেই বেদনার তার বাধা হয়েই আছে। সে ঘটনা এখন ঘটছে না, বা সে ঘটনা কোনো কালেই ঘটেনি এ কথা তার কাছে প্রমাণ করে কোনো লাভ নেই।

যাহোক, দেখা যাচ্ছে গানের স্পন্দন আমাদের চিন্তের মধ্যে যে-আবেগ জন্মিয়ে দেয় সে কোনো সাংসারিক ঘটনামূলক আবেগ নয়। তাই মনে হয় সৃষ্টির গভীরতার মধ্যে যে একটি বিশ্বব্যাপী প্রাণকম্পন চলছে, গান শুনে সেইটেরই বেদনাবেগ যেন আমরা চিন্তের মধ্যে অনুভব করি। ভৈরবী যেন সমস্ত সৃষ্টির অন্তরতম বিরহব্যাকুলতা, দেশমল্লার যেন অশ্রুগন্ধোজ্বীর কোন আদিনির্ব্বয়ের কলকল্লোল। এতে করে আমাদের চেতনা দেশকালের সীমা পার হয়ে নিজের চঞ্চল প্রাণধারাকে বিরাটের মধ্যে উপলব্ধি করে।

কাব্যেও আমরা আমাদের চিন্তের এই আত্মহুভূতিকে বিস্ময় এবং মুক্তভাবে অথচ বিচিত্র আকারে পেতে চাই। কিন্তু কাব্যের প্রধান উপকরণ হল কথা। সে তো স্রবের মতো স্বপ্রকাশ নয়। কথা অর্থকে জানাচ্ছে। অতএব কাব্যে এই অর্থকে নিয়ে কারবার করতেই হবে। তাই গোড়ায় দরকার এই অর্থটা যেন রসমূলক হয়। অর্থাৎ সেটা এমন কিছু হয় যা স্বতই আমাদের মনে স্পন্দন সঞ্চার করে, যাকে আমরা বলি আবেগ।

কিন্তু যেহেতু কথা জিনিসটা স্বপ্রকাশ নয়, এই জন্মে স্রবের মতো কথার সঙ্গে আমাদের চিন্তের সাধর্ম্য নেই। আমাদের চিন্ত বেগবান,

কিন্তু কথা স্থির। এ প্রবন্ধের আরম্ভেই আমরা এই বিষয়টার আলোচনা করেছি। বলেছি, কথাকে বেগ দিয়ে আমাদের চিত্তের সামগ্রী করে তোলবার জন্তে ছন্দের দরকার। এই ছন্দের বাহনযোগে কথা কেবল যে দ্রুত আমাদের চিত্তে প্রবেশ করে তা নয়, তার স্পন্দনে নিজের স্পন্দন যোগ করে দেয়।

এই স্পন্দনের যোগে শব্দের অর্থ যে কৌ অপকৃপতা লাভ করে তা আগে থাকতে হিসাব করে বলা যায় না। সেইজন্তে কাব্যরচনা একটা বিস্ময়ের ব্যাপার। তার বিষয়টা কবির মনে বাঁধা, কিন্তু কাব্যের লক্ষ্য হচ্ছে! বিষয়কে অতিক্রম করা; সেই বিষয়ের চেয়ে বেশিটুকুই হচ্ছে অনির্বচনীয়। ছন্দের গতি কথার মধ্য থেকে সেই অনির্বচনীয়কে জাগিয়ে তোলে।

রজনী শাওনঘন, ঘন দেয়া-গরজন,
 রিমিঝিমি শব্দে বরিষে।
 পালকে শয়ান রঙ্গে বিগলিত চীর অঙ্গে
 নিন্দ যাই মনের হরিষে।

বাদলার রাত্রে একটি মেয়ে বিছানায় শুয়ে ঘুমচ্ছে বিষয়টা এইমাত্র, কিন্তু ছন্দ এই বিষয়টিকে আমাদের মনে কাঁপিয়ে তুলতেই এই মেয়ের ঘুমোনো ব্যাপারটি ঘেন নিত্যকালকে আশ্রয় করে একটি পরম ব্যাপার হয়ে উঠল—এমন কি, জার্মান কাইজার আজ যে চার বছর ধরে এমন দুর্দান্তপ্রতাপে লড়াই করছে সেও এর তুলনায় তুচ্ছ এবং অনিত্য। ঐ লড়াইয়ের তথ্যটাকে একদিন বহুকষ্টে ইতিহাসের বই থেকে মুখস্থ করে ছেলেদের একজামিন পাস করতে হবে; কিন্তু ‘পালকে শয়ান রঙ্গে বিগলিত চীর অঙ্গে নিন্দ যাই মনের হরিষে’, এ পড়া-মুখস্থ করার জিনিস নয়। এ আমরা আপনার প্রাণের মধ্যে দেখতে পাব, এবং যা দেখব সেটা একটি মেয়ের বিছানায় শুয়ে ঘুমোনোর চেয়ে অনেক বেশি।

এই কথাটাকেই আরেক ছন্দে লিখলে বিষয়টা ঠিকই থাকবে কিন্তু বিষয়ের চেয়ে বেশি যেটা, তার অনেকখানি বদল হবে।

প্রাণমেঘে তিমিরঘন শর্বরী,
বরিষে জল কাননতল মর্মরি ।
জলদরব-বংকারিত ঝঙ্কাতে
বিজন ঘরে ছিলাম হৃৎতল্লাতে,
অলস মম শিথিল তনুবন্নরী ।
মুখর শিথী শিথরে কিরে সঞ্চরি ।

এই ছন্দে হয়তো বাইরের ঝড়ের দোলা কিছু আছে কিন্তু মেঘেটির ভিতরের গভীর কথা ফুটল না। এ আরেক জিনিস হল।

ছন্দ কবিতার বিষয়টির চারদিকে আবর্তন করেছে। পাতা যেমন গাছের ডাঁটার চারদিকে ঘুরে ঘুরে তাল রেখে ওঠে এও সেই রকম। গাছের বস্তুশদার্থ তার ডালের মধ্যে গুঁড়ির মধ্যে মজ্জাগত হয়ে রয়েছে, কিন্তু তার লাবণ্য, তার চাঞ্চল্য, বাতাসের সঙ্গে তার আলাপ, আকাশের সঙ্গে তার চাউনির বদল এ সমস্ত প্রধানত তার পাতার ছন্দে।

পৃথিবীর আঙ্গিক এবং বার্ষিক গতির মতো কাব্যে ছন্দের আবর্তনের দুটি অঙ্গ আছে, একটি বড়ো গতি আর একটি ছোটো গতি। অর্থাৎ চাল এবং চলন। প্রদক্ষিণ এবং পদক্ষেপ। দৃষ্টান্ত দেখাই।

শরদচন্দ্র পবন মন্দ, বিপিন ভরল কুহুমগন্ধ

এরই প্রত্যেকটি হল চালন। এমন আটটি চলনে এই ছন্দের চাল সারা হচ্ছে। অর্থাৎ ছয়ের মাত্রায় এ পা ফেলছে এবং আটের মাত্রায় ঘুরে আসছে। ‘শরদচন্দ্র’ এই কথাটি ছয় মাত্রার, ‘শরদ’ তিন এবং ‘চন্দ্র’ও তিন। বলা বাহুল্য, যুক্ত অক্ষরে দুই অক্ষরের মাত্রা আছে, এই কারণে ‘শরদচন্দ্র’ এবং ‘বিপিন ভরল’ ওজনে একই।

১ শরদচন্দ	২ পবন মন্দ,	৩ বিপিন ভরল	৪ কুহুমগন্ধ,
৫ ফুল মরি	৬ মালতি যুধি	৭ মন্তষধুপ-	৮ ভোরনী।

প্রদক্ষিণের মাত্রার চেয়ে পদক্ষেপের মাত্রার পরেই ছন্দের বিশেষত্ব বেশি নির্ভর করছে। কেননা এই আট পদক্ষেপের আবর্তন সকল ছন্দেই চলে। বস্তুত এটাই হচ্ছে অধিকাংশ ছন্দের চলিত কায়দা। যথা—

১ মহাভার-	২ তের কথা	৩ অমৃত স-	৪ মান
৫ কাশীরাম	৬ দাস কহে	৭ শুনে পুণ্য-	৮ বান্।

এও আট পদক্ষেপ।

১ [(To-) night the	২ winds be-	৩ gin to	৪ rise
৫ (And) roar from	৬ yonder	৭ dropping	৮ day.

এই কবিতার প্রদক্ষিণের মাত্রাভাগও আট, আবার

১ When we two	২ parted in	৩ silence and	৪ tears
৫ Half broken-	৬ hearted to	৭ sever for	৮ years.

এ কবিতারও তাই। কিন্তু কানে শোনবামাত্রই বোঝা যায় এরা ভিন্ন জাতের ছন্দ।]

এই জ্ঞাত নির্ণয় করতে হলে চালের দিকে ততটা নয় কিন্তু চলনের দিকেই দৃষ্টি দিতে হবে। দিলে দেখা যাবে, ছন্দকে মোটের উপর তিন জাতে ভাগ করা যায়। সমচলনের ছন্দ, অসমচলনের ছন্দ এবং .বিষমচলনের ছন্দ। দুই মাত্রার চলনকে বলি সমমাত্রার চলন,

তিন মাত্রার চলনকে বলি অসমমাত্রার চলন এবং দুই-তিনের মিলিত
মাত্রার চলনকে বলি বিষমমাত্রার ছন্দ ।

ফিরে ফিরে অঁাধি নীরে পিছু পানে চায় ।

পায়ে পায়ে বাঁধা পড়ে চলা হল দায় ।

এ হল দুই মাত্রার চলন । দুইয়ের গুণফল ৪ চার বা আটকেও আমরা
এক জাতিরই গণ্য করি ।

নয়নধারায় পথ সে হারায়, চায় সে পিছন পানে,

চলিতে চলিতে চরণ চলে না, বাধার বিষম টানে ।

এ হল তিন মাত্রার চলন । আর

যতই চলে চোখের জলে নয়ন ভরে ওঠে,

চরণ বাধে, পরান কাঁদে, পিছনে মন ছোটে ।

এ হল দুই-তিনের যোগে বিষমমাত্রার ছন্দ ।

তাহলেই দেখতে পাওয়া যাচ্ছে চলনের ভেদেই ছন্দের প্রকৃতি-
ভেদ । [আমরা যে-দুটি ইংরেজি কবিতা উপরে উদ্ধৃত করেছি
তার মধ্যে একটার চলন সমমাত্রার অর্থাৎ দুই মাত্রার, অগ্ৰটার চলন
অসমমাত্রার অর্থাৎ তিন মাত্রার ; তাল দিয়ে গুনে দেখলেই সেটা
ধরা পড়বে । ইংরেজিতে বিষমমাত্রার ছন্দ আমার চোখে পড়েনি ।]

বৈষ্ণব পদাবলীতে বাংলা সাহিত্যে ছন্দের প্রথম ঢেউ ওঠে । কিন্তু
দেখা যায় তার লীলাবৈচিত্র্য সংস্কৃত ছন্দের দীর্ঘত্বশ্চ মাত্রা অবলম্বন
করেই প্রধানত প্রকাশ পেয়েছে । প্রাকৃত বাংলায় যত কবিতা আছে
তার ছন্দসংখ্যা বেশি নয় । সমমাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত—

কেন তোরে আনমন দেখি ।

কাহে নখে ক্ষিতিল লেখি ।

এ ছাড়া পয়ার এবং ত্রিপদী আছে, সেও সমমাত্রার ছন্দ । অসমমাত্রার
অর্থাৎ তিনের ছন্দ চার রকমের পাওয়া যায় ।

মলিন বদম ভেল,
ধীরে ধীরে চলি গেল।
আঙল রাইর পাশ।
কি কহিব জ্ঞান- দাস ॥

জাগিয়া জাগিয়া হইল খীন।
অসিত চাঁদের উদয় দিন ॥

সদাই ধোয়ানে চাহে মেঘপানে
না চলে নয়ন- তারা।
বিরতি আহারে রাঙা বাস পরে
যেমন্ত যোগিনী পারা ॥

বেলি অবসান কালে
কবে গিয়াছিল জলে।

তাহারে দেখিয়া ইষত হাসিয়া ধরিলি সখীর গলে ॥

বিষমমাত্রার দৃষ্টান্ত কেবল একটা চোখে পড়েছে, সেও কেবল গানের
আরম্ভে—শেষ পর্যন্ত টেকেনি।

চিকনকালা গলায় মালা
বাজন নুপুর পায়।
চুড়ার ফুলে ভ্রমর বলে
ভেরছ নরানে চায় ॥

বাংলায় সমমাত্রার ছন্দের মধ্যে পয়ার এবং ত্রিপদীই সবচেয়ে
প্রচলিত। এই দুটি ছন্দের বিশেষত্ব হচ্ছে এই যে, এদের চলন খুব
লম্বা। এদের প্রত্যেক পদক্ষেপে আট মাত্রা। এই আট মাত্রার মোট
ওজন রেখে পাঠক এর মাত্রাগুলিকে অনেকটা ইচ্ছামতো চালাচালি
করতে পারেন।

পাষণ মিলায়ে যায় গায়ের বাতাসে

এর মধ্যে যে কতটা ফাঁক আছে তা যুক্তাক্ষর বসালেই টের পাওয়া যায়।

পাষণ মুছিয়া যায় গায়ের বাতাসে

ভারি হল না।

পাষণ মুছিয়া যায় অঙ্গের বাতাসে

এতেও বিশেষ ভিড় বাড়ল না।

পাষণ মুছিয়া যায় অঙ্গের উচ্ছ্বাসে

এও বেশ সহ হয়।

সংগীত তরঙ্গি উঠে অঙ্গের উচ্ছ্বাসে

এতেও অত্যন্ত ঠেসাঠেসি হল না।

সংগীততরঙ্গরঙ্গ অঙ্গের উচ্ছ্বাস

অল্পপ্রাসের ভিড় হল বটে কিন্তু এখনো অন্ধকূপহত্যা হবার মতো হয়নি। কিন্তু এর বেশি আর সাহস হয় না। তবু যদি আরো প্যাসেঞ্জার নেওয়া যায় তাহলে যে একেবারে পয়ারের নৌকাডুবি হবে তা নয়, তবে কিনা হাঁপ ধরবে। যথা—

দুর্দান্তপাণ্ডিত্যপূর্ণ হুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত।

কিন্তু দুই মাত্রার ছন্দ মাত্রেরই যে এই রকম অসাধারণ শোষণশক্তি তা বলতে পারিনে। যেখানে পদক্ষেপ ঘন ঘন সেখানে ঠিক উলটো। যথা—

২ ২
ধরণীর

২ ২
আখিনীর

২ ২
মোচনের

২
হলে,

২ ২
দেবতার

২ ২
অবতার

২ ২
বহুধার

২
তলে।

এও পয়ার কিন্তু যেহেতু এর পদক্ষেপ আটে নয়, দুইয়ে, সেইজন্যে এর উপরে বোঝা সয় না। যে ক্ষুদ্রত চলে তাকে হালকা হতে হয়। যদি লেখা যায়

ধরিত্রীর চকু-নীর মুখের ছলে,

কংসারির শঙ্খরব সংসারের তলে।

তাহলে ও একটা স্বতন্ত্র ছন্দ হয়ে যায়। সংস্কৃতেও দেখ, সমমাত্রার
ছন্দ যেখানে দুয়ের লয়ে চলে সেখানে দৌড় বেশি। যেমন—

২ ২ ২ ৩ ২ ২ ২ ২
হরিরিহ বিহরতি সরসব- সন্তে।

[ইংরেজিতেও তাই—

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
Ah dis- | tinctly | I re- | member |

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
It was | in the | bleak De- | cember |

বাংলা পয়ারের মতো এদের গম্ভীর মন্তর চলন নয়। কিন্তু ঐ
ইংরেজিতে দুইয়ের চলনের বদলে চারের চলন যেখানে আসে সেখানে
কেবল যে মন্তরতা তা নয়, ছন্দের স্বাধীনতা বাড়ে। যেমন—

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪ ১ ২
(O) Goddess, hear these | tuneless numbers, | wrung |

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪ ১ ২
(By) sweet enforcement | and remembrance | dear. |

এইখানে বলা আবশ্যক wrung এবং dear শব্দকে দুই মাত্রা বলে
গণ্য করেছি, তার কারণ উচ্চারিত syllable-এর এক মাত্রার সঙ্গে
বিরামের এক মাত্রা যোগ না করলে ছন্দ সম্পূর্ণ হয় না।]

অসম অর্থাৎ তিন মাত্রার চলনও দ্রুত।

পাষণ মিলার গায়ের বাতাসে

এর লয়টা দ্রুত। পড়লেই বোঝা যায় এর প্রত্যেক তিন মাত্রা
পরবর্তী তিন মাত্রাকে চাচ্ছে, কিছুতে তর সচ্ছে না। তিনের মাত্রাটা
টলটলে, গড়িয়ে যাবার দিকে তার ঝোক। এইজন্তে তিনকে গুণ করে

ছয় বা বারো করলেও তার চাপল্য ঘোচে না। দুই মাত্রার চলন ক্ষিপ্ৰ, তিন মাত্রার চঞ্চল, চার মাত্রার মন্দ্র, আট মাত্রার গম্ভীর। তিন মাত্রার ছন্দে যে পয়ারের মতো ফাঁক নেই তা যুক্তাক্ষর জুড়তে গেলেই ধরা পড়বে। যথা—

গিরি গুহায় ঝরিছে নিঝর

এই পদটিকে যদি লেখা যায়

পৰ্বতকন্দরে ঝরিছে নিঝর

তাহলে ছন্দের পক্ষে সাংঘাতিক হয়। অথচ পয়ারে

গিরিগুহাতল বেয়ে ঝরিছে নিঝর

এবং

পৰ্বতকন্দরতলে ঝরিছে নিঝর

ছন্দের পক্ষে দুই সমান।

বিষমমাত্রার ছন্দের স্বভাব হচ্ছে তার প্রত্যেক পদে এক অংশে গতি, আর এক অংশে বাধা। এই গতি এবং বাধার সম্মিলনে তার নৃত্য।

অহহ কল গামি বল- গাদিমগি- ভূষণ

হরিবিরহ- দহনবহ- নেন বহ- দুষণ।

তিন মাত্রার ‘অহহ’ যে ছাঁদে চলবার জন্তে বেগ সঞ্চয় করলে, দুই মাত্রার ‘কল’ তাকে হঠাৎ টেনে থামিয়ে দিলে, আবার পরক্ষণেই তিন যেই নিজমূর্তি ধরলে অমনি আবার দুই এসে তার লাগামে টান দিলে। এই বাধা যদি সত্যকার বাধা হত, তাহলে ছন্দই হত না; এ কেবল বাধার ছল, এতে গতিকে আরো উসকিয়ে দেয় এবং বিচित्र করে তোলে। এইজন্তে অন্ত ছন্দের চেয়ে বিষমমাত্রার ছন্দে গতিকে আরো যেন বেশি অনুভব করা যায়।

‘যাই হোক আমার’ বস্তু এই, ছন্দের পরিচয়ের মূলে দুটি প্রশ্ন আছে। এক হচ্ছে তার প্রত্যেক পদক্ষেপে ক’টি করে মাত্রা আছে। দুই হচ্ছে, সে মাত্রা সম, অসম, না বিষম অথবা সম-বিষমের যোগ। আমরা যখন মোটা করে বলে থাকি যে, এটা চোদ্দ মাত্রার ছন্দ, বা ওটা দশ মাত্রার তখন আসল কথাটাই বলা হয় না। তার কারণ পূর্বেই বলেছি চাল অর্থাৎ প্রদক্ষিণের মাত্রার ছন্দকে চেনা যায় না, চলন অর্থাৎ পদক্ষেপের মাত্রায় তার পরিচয়। চোদ্দ মাত্রায় শুধু যে পয়ার হয় না, আরো অনেক ছন্দ হয় তার দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক।

বসন্ত পাঠায় দূত রহিয়া রহিয়া,
যে কাল গিয়েছে তারি নিবাস বহিয়া।

এই তো পয়ার, এর প্রত্যেক প্রদক্ষিণে দুটি পদক্ষেপ। প্রথম পদক্ষেপে আটটি উচ্চারিত মাত্রা, দ্বিতীয় পদক্ষেপে ছয়টি উচ্চারিত মাত্রা এবং দুটি অল্পচারিত অর্থাৎ যতির মাত্রা। অর্থাৎ প্রত্যেক প্রদক্ষিণে মোটের উপর উচ্চারিত মাত্রা চোদ্দ। আমরা পয়ারের পরিচয় দেওয়ার কালে প্রত্যেক প্রদক্ষিণের উচ্চারিত মাত্রার সমষ্টির হিসাব দিয়ে থাকি। তার প্রধান কারণ, কিছুকাল পূর্বে পয়ার ছাড়া চোদ্দ মাত্রাসমষ্টির ছন্দ আমাদের ব্যবহারে লাগত না। নিম্নলিখিত চোদ্দ মাত্রার ছন্দেও ঠিক পয়ারের মতোই প্রত্যেক প্রদক্ষিণে দুটি করে পদক্ষেপ।

ফাগুন এল দ্বারে কেহ যে ঘরে নাই,
পরান ডাকে কারে ভাবিয়া নাহি পাই।

অথচ এটা মোটেই পয়ার নয়। তফাত হল কিসে যাচাই করে দেখলে দেখা যাবে যে, এর প্রতিপদক্ষেপে আটের বদলে সাত উচ্চারিত মাত্রা। আর অল্পচারিত মাত্রা প্রতিপদক্ষেপের শেষে একটি করে দেওয়া যেতে পারে। যেমন—

ফাগুন এল দ্বারে-এ কেহ যে ঘরে না-আ-ই।

কিংবা কেবল শেষ ছন্দে একটি দেওয়া যেতে পারে। যেমন—

কাণ্ডন এল ঘারে কেহ যে ঘরে না-আই।

কিংবা যতি একেবারেই না দেওয়া যেতে পারে।

পুনশ্চ এই ছন্দেরই মাত্রাসমষ্টি সমান রেখে এরই পদক্ষেপমাত্রার পরিবর্তন করে যদি পড়া যায় তাহলে শ্লোকটি চোখে দেখতে একই রকম থাকবে কিন্তু কানে শুনতে অন্য রকম হবে। এইখানে বলে রাখি, ছন্দের প্রত্যেক ভাগে একটা করে তালি দিলে পড়বার সুবিধা হবে এবং এই তালি অনুসারে ভিন্ন ছন্দের ভিন্ন লয় ধরা পড়বে। প্রথমে সাত মাত্রাকে তিন এবং চারে স্বতন্ত্র ভাগ করে পড়া যাক। যেমন—

তালি	তালি	তালি	তালি
কাণ্ডন	এল ঘারে	কেহ যে	ঘরে নাই,
পরান	ডাকে কারে	ভাবিয়া	নাহি পাই।

তারপরে পাঁচ-দুই ভাগ করা যাক। যেমন—

তালি	তালি	তালি	তালি
কাণ্ডন এল	ঘারে	কেহ যে ঘরে	নাই,
পরান ডাকে	কারে	ভাবিয়া নাহি	পাই।

এই চোদ্দ মাত্রাসমষ্টির ছন্দ আরো কত রকম হতে পারে তার কতকগুলি নমুনা দেওয়া যাক। দুই-পাঁচ দুই-পাঁচ ভাগের ছন্দ, যথা —

সে যে	আপন মনে	শুধু	দিবস গণে
তার	চোখের বারি	কাঁপে	আঁখির কোণে।

চার-তিন চার-তিন ভাগ—

নয়নের	সলিলে	যে কথাটি	বলিলে
রবে তাহা	স্মরণে	জীবনে ও	মরণে।

১ এই প্রত্যেক দণ্ডচিহ্নের অনুসরণ করে তাল দেওয়া আবশ্যক।

কিংবা এক-ছয় এক-ছয় ভাগ—

যে কথা নাহি শোনে সে থাক্ নিজমনে,
কে বৃথা নিবেদনে রে ফিরে তার সনে।

সাত-চার-তিনের ভাগ—

চাহিছ বারে বারে আপনারে ঢাকিতে,
মন না মানে মানা মেলে ডানা আঁথিতে।

এই কবিতাটাকেই অত্র লয়ে পড়া যায়—

চাহিছ বারে বারে আপনারে ঢাকিতে,
মন না মানে মানা মেলে ডানা আঁথিতে।

তিন-তিন-তিন-তিন-তুইয়ের ভাগ—

বাকুল বকুল ঝরিল পড়িল ঘাসে,
বাতাস উদাস আমের বোলের বাদে।

একেই ছয়-আটের ভাগে পড়া যায়—

বাকুল বকুল ঝরিল পড়িল ঘাসে,
বাতাস উদাস আমের বোলের বাদে।

পাঁচ-চার-পাঁচের ভাগ—

নীরবে গেলে রানমুখে আঁচল টানি,
কাঁদিলে হুখে মোর বৃকে না-বলা বাণী।

এই শ্লোককেই তিন-ছয়-পাঁচ ভাগ করা যায়—

নীরবে গেলে রানমুখে আঁচল টানি,
কাঁদিলে হুখে মোর বৃকে না-বলা বাণী।

এর থেকে এই বোঝা যাচ্ছে, প্রদক্ষিণের সমষ্টিমাত্রা চৌদ্দ হলেও সেই সমষ্টির অংশের হিসাব কে কী ভাবে নিকাশ করছে তারই উপর ছন্দের প্রভেদ ধরা পড়ে। কেবল ছন্দরসায়নে নয়, বস্তুরসায়নেও

এইরকম উপাদানের মাত্রাভাগ নিয়েই বস্তুর প্রকৃতিভেদ ঘটে, রাসায়নিকেরা বোধ করি এই কথা বলেন।

পয়ার ছন্দের বিশেষত্ব হচ্ছে এই যে, তাকে প্রায় গাঁঠে গাঁঠে ভাগ করা চলে, এবং প্রত্যেক ভাগেই মূল ছন্দের একটা আংশিক রূপ দেখা যায়। যথা—

ওহে পান্থ, চল পথে, পথে বন্ধু আছে

একা বসে স্নানমুখে, সে যে সঙ্গ যাচে।

‘ওহে পান্থ’, এইখানে একটা থামবার স্টেশন মেলে। তার পরে যথাক্রমে, ‘ওহে পান্থ চল’, ‘ওহে পান্থ চল পথে’, ‘ওহে পান্থ চল পথে পথে’। তার পরে ‘বন্ধু আছে’, এই ভগ্নাংশটার সঙ্গে পরের লাইন জোড়া যায়, যেমন— ‘বন্ধু আছে একা’, ‘বন্ধু আছে একা বসে’, ‘বন্ধু আছে একা বসে সে যে’। কিন্তু তিনের ছন্দকে তার ভাগে ভাগে পাওয়া যায় না, এইজন্যে তিনের ছন্দে ইচ্ছামতো থামা চলে না। যেমন— ‘নিশি দিল ডুব অরুণসাগরে’। ‘নিশি দিল’, এখানে থামা যায়, কিন্তু তাহলে তিনের ছন্দ ভেঙে যায়; ‘নিশি দিল ডুব’ পর্যন্ত এসে ছয় মাত্রা পুরিয়ে দিয়ে তবেই তিনের ছন্দ হাঁফ ছাড়তে পারে। কিন্তু আবার, ‘নিশি দিল ডুব অরুণ’ এখানেও থামা যায় না; কেননা তিন এমন একটি মাত্রা যা আর একটা তিনকে পেলে তবে দাঁড়াতে পারে, নইলে টলে পড়তে চায়; এইজন্য ‘অরুণসাগর’এর মাঝখানে থামতে গেলে রসনা কুল পায় না। তিনের ছন্দে গতির প্রাবল্যই বেশি, স্থিতি কম। সুতরাং তিনের ছন্দ চাঞ্চল্যপ্রকাশের পক্ষে ভালো কিন্তু তাতে গাঙ্গুীর্ঘ এবং প্রসার অল্প। তিনের মাত্রার ছন্দে অমিত্রাক্ষর রচনা করতে গেলে বিপদে পড়তে হয়, সে যেন চাকা নিয়ে লাঠিখেলার চেষ্টা। পয়ার আট পায়ে চলে বলে তাকে যে কত রকমে চালানো যায় ‘মেঘনাদবধ’কাব্যে তার প্রমাণ আছে। তার অবতারণাটি পরব্ব করে

দেখা যাক। এর প্রত্যেক ভাগে কবি ইচ্ছামতো ছোটো বড়ো নানা ওজনের নানা স্বর বাজিয়েছেন; কোনো জায়গাতেই পয়ারকে তার প্রচলিত আড্ডায় এসে থামতে দেননি। প্রথম আরম্ভেই বীরবাহুর বীর-মর্ধাদা স্নগস্তীর হয়ে বাজল—‘সম্মুখসমরে পড়ি বীরচূড়ামণি বীরবাহু’; তার পরে তার অকালমৃত্যুর সংবাদটি যেন ভাঙা রণপতাকার মতো ভাঙা ছন্দে ভেঙে পড়ল—‘চলি যবে গেলা যমপুরে অকালে’; তার পরে ছন্দ নত হয়ে নমস্কার করলে—‘কহ হে দেবি অমৃতভাষিনি’; তার পরে আসল কথাটা, যেটা সবচেয়ে বড়ো কথা, সমস্ত কাব্যের ঘোর পরিণামের যেটা সূচনা, সেটা যেন আসন্ন ঝটিকার সুদীর্ঘ মেঘগর্জনের মতো এক দিগন্ত থেকে আরেক দিগন্তে উদ্‌ঘোষিত হল—‘কোন্ বীরবরে বরি সেনাপতিপদে পাঠাইলা রণে পুনঃ রক্ষকুলনিধি রাঘবারি’।

বাংলা ভাষায় অধিকাংশ শব্দই দুই মাত্রার এবং তিন মাত্রার, এবং ত্রৈমাত্রিক শব্দের উপর বিভক্তিযোগে চার মাত্রার। পয়ারের পদ-বিভাগটি এমন যে, দুই, তিন এবং চার মাত্রার শব্দ তাতে সহজেই জায়গা পায়।

চৈত্রের সেতারে বাজে বসন্তবাহার.

বাতাসে বাতাসে ওঠে তরঙ্গ তাহার।

এ পয়ারে তিন অক্ষরের ভিড়। আবার

চকমকি-ঠোকাঠুকি-আঙনের প্রায়,
চোখোচোখি ষটিতেই হাসি ঠিকরায়।

এই পয়ারে চারের প্রাধান্য।

তারাতুলি সারারাত্তি কানে কানে কর,
সেই কথা কুলে কুলে ফুটে বনময়।

এইখানে দুই মাত্রার আয়োজন।

প্রেমের অমরাবতী প্রেমদীর প্রাণে,
কে দেখা দেবাধিপতি সে কথা কে জানে।

এই পয়ারে এক থেকে পাঁচ পর্যন্ত সকল রকম মাত্রাই সমাবেশ।
এর থেকে জানা যায় পয়ারের আতিথেয়তা খুব বেশি, আর সেই-
জন্মেই বাংলা কাব্যসাহিত্যে প্রথম থেকেই পয়ারের এত অধিক চলন।

পয়ারের চেয়ে লম্বা দোড়ের সমমাত্রার ছন্দ আজকাল বাংলাকাব্যে
চলছে। ‘স্বপ্নপ্রয়াণে’ এর প্রথম প্রবর্তন দেখা গেছে। ‘স্বপ্নপ্রয়াণ’
থেকেই তার নমুনা তুলে দেখাই।

গভীর পাতাল, যেখা কালরাত্রি করালবদন।
বিস্তারে একাধিপত্য। খসয়ে অগুত ফণিকণা
দিবানিশি ফাটি রোষে; ঘোর নীল বিবর্ণ অনল
শিখাসংঘ আলোড়িয়া দাপাদাপি করে দেশময়
তমোহন্ত এড়াইতে—প্রাণ যথা কালের কবল।

উচ্চারিত এবং অহুচ্চারিত মাত্রা নিয়ে পয়ার যেমন আট পদমাত্রায়
সমান দুই ভাগে বিভক্ত এ তা নয়। এর একভাগে উচ্চারিত মাত্রা
আট, অত্রভাগে উচ্চারিত মাত্রা দশ। এই রকম অসমান ভাগে ছন্দের
গাভীর্ষ বাড়ে। ছন্দে পদে পদে ঠিক সমান ওজন দাবি করা কানের
যেন একটা বাঁধা মোতাবেতের মতো দাঁড়ায়, সেইটি ভেঙে দিলে ছন্দের
গৌরব আরো বাড়ে। [ইংরেজি কাব্যে এর অনেক দৃষ্টান্ত দেখতে
পাই।

১ ২ ৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬
(O) Wild West Wind, thou | breath of Autumn's being |

এর প্রথম ভাগে চার মাত্রা, দ্বিতীয় ভাগে যতিসমেত ছয় মাত্রা।
মিল্টনের

Hail holy light, offspring of Heaven's first-born
এও এই ছন্দে।] সংস্কৃত মন্দাক্রান্তার অসমান ভাগের গাভীর্ষ
সবাই জানেন।

কণ্ঠিকা- বিরহরুপা স্বাধিকার- প্রমত্ত:

এর প্রথম ভাগে আট, দ্বিতীয় ভাগে সাত, তৃতীয় ভাগে সাত, এবং চতুর্থ ভাগে চার^১ মাত্রা। এমনতরো ভাগে কানের কোনো সংকীর্ণ অভ্যাস হবার জো নেই।

সংস্কৃতের সঙ্গে সাধু বাংলা সাহিত্যের ছন্দের যে-একটি বিশেষ প্রভেদ আছে সেইটির কথা এখানে সংক্ষেপে আলোচনা করা যাক। সংস্কৃত উচ্চারণের বিশেষত্ব হচ্ছে তার ধ্বনির দীর্ঘত্ব। সেইজন্ত সংস্কৃত ছন্দ কেবলমাত্র পদক্ষেপের মাত্রা গণনা করেই নিশ্চিত থাকে না, নির্দিষ্ট নিয়মে দীর্ঘত্ব মাত্রাকে সাজানো তার ছন্দের অঙ্গ। আমি একটি বাংলা বই থেকে এর দৃষ্টান্ত তুলছি। বইটির নাম ‘ছন্দঃকুহুম’। আজ চুয়ান্ন বছর পূর্বের এটি রচনা^২। লেখক ভুবনমোহন রায়চৌধুরী রাধাকৃষ্ণের লীলাচ্ছলে বাংলা ভাষায় সংস্কৃত ছন্দের দৃষ্টান্ত দিয়ে ছন্দ শিক্ষা দেবার চেষ্টা করেছেন। কৃষ্ণবিরহিণী রাধা কালো রংটারই দৃশ্যীয়তা প্রমাণ করবার জন্তে যখন কালো কোকিল কালো ভ্রমর কালো পাথর কালো লোহার নিন্দা করলেন তখন অপর পক্ষের উকিল লোহার দোষ ক্ষালন করতে প্রবৃত্ত হলেন।

।।।	।।।	।।।	।।।	।।।	।।।	।।।	।।।
দেখহ	হৃন্দর	লোহর-	থে চড়ি	লৌহপ-	থে কত	লোক চ-	লে... ,
ষষ্ঠ মু-	হৃর্তক	মধ্য ক-	রে গতি	যোজন	পঞ্চ দ-	শের প-	থে...।
লৌহবি-	নির্মিত	তার ত-	রে বহু	দূর অ-	বহ্নিত	লোক স-	বে... ,
দূর অ-	বহ্নিত	বন্ধুস-	নে হৃথ-	চিন্ত প-	রঙ্গর	বাক্য ক-	হে... ॥৩

এই কবিতাটির যুক্তি ও আধ্যাত্মিক রসমাধুর্যের বিচারভার আধুনিককালের বস্তুতাত্ত্বিক উকিল রসিকদের উপর অর্পণ করা গেল। তা ছাড়া লোকশিক্ষায় এর প্রয়োজনীয়তার তর্ক তোলাবার অধিকারীও

১ চার নয়, পাঁচ। গ্রন্থপরিচয় ভ্রষ্টব্য।

২ বাংলা ১২৭০ (ইং ১৮৬৪) ফাল্গুন মাসে প্রকাশিত।

৩ মদ্রিরা ছন্দ। ছন্দঃকুহুম, পৃ ৭৭।

আমি নই। আমি ছন্দের দিক দিয়ে বলছি এর প্রত্যেক পদভাগে একটি দীর্ঘ ও দুইটি হ্রস্ব মাত্রা, সেই দীর্ঘহ্রস্বের ঠাণ্ডার পর্যায়ই হচ্ছে এই ছন্দের প্রকৃতি। বাংলায় স্বরের দীর্ঘহ্রস্বতা নাই কিংবা নাই বললেই হয়, এবং যুক্তব্যঞ্জনকে সাধু বাংলা কোনো গৌরব দেয় না, অযুক্তের সঙ্গে একই বাটখারায় তার ওজন চলে। অতএব মাত্রাসংখ্যা মিলিয়ে ঐ লোহার স্তব যদি বাংলা ছন্দে লেখা যায় তাহলে তার দশা হয় এই।

দেখ দেখ মনোহর লোহার গা- ড়িতে চড়ি
 লোহাপথে কত শত মানুষ চ- লিছে,
 দেখিতে দে- খিতে তারা যোজন যো- জন পথ
 অনায়াসে তরে যায় টিকিট কি- নিয়া।
 যেসব মা- নুষ আছে অনেক দু- রের দেশে,
 লোহা দিয়ে গড়া তার রয়েছে ব- লিয়া,
 হৃদয় বঁ- ধুর সাথে কত যে ম- নের হৃদে
 কথা চালা- চালি করে নিমেষে নি- মেষে।

বাংলায় আর সবই রইল—মাত্রাও রইল, আর সম্ভবত আধ্যাত্মিকতারও হানি হয়নি, কেননা ভক্তির টিকিট থাকলে লোহার গাড়ি যে কঠিন লোহার পথও তরিয়ে দেয় এবং বঁধুর সঙ্গে যতই দূরত্ব থাক স্বয়ং লোহার তারে তাদের কথা চালাচালি হতে পারে এ ভাবটা বাংলাতেও প্রকাশ পাচ্ছে—কিন্তু মূল ছন্দের প্রকৃতিটা বাংলায় রক্ষা পায়নি। এ কেমন, যেমন ঢেউখেলানো দেশের জমির পরিমাণ সমতল দেশে জরিপের দ্বারা মিলিয়ে নেওয়া। তাতে জমি পাওয়া গেল কিন্তু ঢেউ পাওয়া গেল না। অথচ ঢেউটা ছন্দের একটা প্রধান জিনিস। সমতল বাংলা আপন কাব্যের ভাষাকে সমতল করে দিয়েছে। এ হচ্ছে কাজকে সহজ করবার একটা কৃত্রিম বাঁধা নিয়ম। আমরা যখন বলি খার্ডক্লাসের ছেলে, তখন মনে ধরে নিই যেন সব ছেলেই সমান মাত্রার। কিন্তু আসলে খার্ডক্লাসের আদর্শকে যদি একটা সরল রেখা বলে ধরে

নিই তবে কোনো ছেলে সেই রেখার উপরে চড়ে কেউবা তার নিচে নামে। ভালো শিক্ষাপ্রণালী তাকেই বলে যাতে প্রত্যেক ছেলেকে তার নিজের স্বতন্ত্র বুদ্ধি ও শক্তির মাত্রা অনুসারে ব্যবহার করা যায়, থার্ড ক্লাসের একটা কাল্পনিক মাত্রা ক্লাসের সকল ছেলের উপরে সমানভাবে আরোপ না করা যায়। কিন্তু কাজ সহজ করবার জন্য বহু অসমানকে এক সমান কাঠগড়ায় বন্দী করবার নিয়ম আছে। সাধু বাংলার ছন্দে তারই প্রমাণ পাই। হলন্তই^১ হোক হসন্তই হোক আর যুক্তবর্ণ ই হোক এই ছন্দে সকলেরই সমান মাত্রা।

অথচ প্রাকৃত-বাংলার প্রকৃতি সমতল নয়। সংস্কৃতির নিয়মে না হোক নিজের নিয়মে তার একটা ঢেউখেলা আছে। তার কথার সকল অংশ সমান ওজনের নয়। বস্তুত পদেপদেই তার শব্দ বন্ধুর হয়ে ওঠে। তার কারণ, প্রাকৃত-বাংলায় হসন্তের প্রাচুর্য্য খুব বেশি। এই হসন্তের দ্বারা ব্যঞ্জনবর্ণের মধ্যে সংঘাত জন্মাতে থাকে, সেই সংঘাতে ধ্বনি গুরু হয়ে ওঠে। প্রাকৃত-বাংলার এই গুরুধ্বনির প্রতি যদি সদ্যব্যবহার করা যায় তাহলে ছন্দের সম্পদ বেড়ে যায়।
প্রাকৃত-বাংলার দৃষ্টান্ত—

বৃষ্টি পড়ে টাপূর্ টুপূর্ নদেয় এল বান্।

শিব ঠাকুরে বিয়ে হবে তিন্ কন্তে দান্।

এক্ কন্তে রাধেন্ বাড়েন্ এক্ কন্তে থান্।

এক্ কন্তে না পেয়ে বাপের বাড়ি যান্॥

এই ছড়াটিতে দুটি জিনিস দেখবার আছে। এক হচ্ছে বিসর্গের^২ ঘটকালিতে ব্যঞ্জননের সঙ্গে ব্যঞ্জননের সম্মিলন, আর এক হচ্ছে ‘বৃষ্টি’ এবং ‘কন্তে’ কথার যুক্তবর্ণকে যথোচিত মর্যাদা দেওয়া। এই ছড়া

১ ‘স্বরাস্ত’ অর্থে ব্যবহৃত। গ্রন্থপরিচয় দ্রষ্টব্য।

২ বিসর্গের নয়, হসন্তের।

সাধু বাংলার ছন্দে বাঁধলে পালিসকরা আবলুস কাঠের মতো পিছল
হয়ে ওঠে ।

বারি ঝরে ঝর ঝর নদীয়ার বান ।
শিবুঠাকুরের বিয়ে তিন মেয়ে দান ॥
এক মেয়ে রাঁধিছেন এক মেয়ে খান ।
এক মেয়ে কুখাতরে পিতৃঘরে বান ॥

এতে যুক্তবর্ণের সংযোগ হলেও ছন্দের উল্লাস তাতে বিশেষ বাড়ে না ।
যথা—

মন্দ মন্দ বৃষ্টি পড়ে নবদ্বীপে বান ।
শিবুঠাকুরের বিয়া তিন কন্যা দান ॥
এক কন্যা রাঁধিছেন এক কন্যা খান ।
এক কন্যা উল্লাসে পিতৃগৃহে বান ॥

এই সব যুক্তবর্ণের যোগে এ-ছন্দ বন্ধুর হয়ে উঠেছে বটে কিন্তু তরঙ্গিত
হয়নি ; কেনন। যুক্তবর্ণ যথেষ্ট ছড়ানো হয়েছে মাত্র, তাদের মর্ধাদা
অনুসারে জায়গা দেওয়া হয়নি । অর্থাৎ হাটের মধ্যে ছোটোয় বড়োয়
যেমন গায়ে গায়ে ভিড় করে তেমনি, সভার মধ্যে যেমন তারা কথাযোগ্য
আসন পায় তেমন নয় ।

‘ছন্দঃকুসুম’ বইটির লেখক প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ সম্বন্ধে অনুষ্ট ভ্ ছন্দে
বিলাপ করে বলছেন—

পাঁচালী নাম বিখ্যাত। সাধারণ-মনোরমা ।
পয়ার ত্রিপদী আদি প্রাকৃতে হয় চালনা ॥
দ্বিপাদে লোক সংপূর্ণ তুল্যাসংখ্যার অক্ষরে ।
পাঠে দুই পদে মাত্র শেবাঙ্কর সদা মিলে ।
পঠনে সে সব ছন্দঃ রাখিতে তালগৌরব ।
পঠিছে সর্বদা লোকে উচ্চারণ-বিপর্যয়ে ॥
লঘুকে গুরু সম্ভাষে দীর্ঘবর্ণে কহে লঘু ।
দ্রুবে দীর্ঘে সমজ্ঞানে উচ্চারণ করে সবে ॥ ১

কবির এই বিলাপের সঙ্গে আমিও যোগ দিচ্ছি । কেবল আমি
এই বলতে চাই প্রাকৃত-বাংলার ছন্দে এমনতরো দুর্ঘটনা ঘটে না, এসব

ঘটে সংস্কৃত-বাংলার ছন্দে। প্রাকৃত-বাংলার যে স্বকীয় দীর্ঘহ্রস্বতা আছে তার ছন্দে তার বিপর্যয় দেখিনি কিন্তু সাধু ভাষায় দেখি।

এই প্রাকৃত-বাংলা মেয়েদের ছড়ায় বাউলের গানে রামপ্রসাদের পদে আপন স্বভাবে প্রকাশ পেয়েছে। কিন্তু সাধুসভায় তার সমাদর হয়নি বলে সে মুখ ফুটে নিজের সব কথা বলতে পারেনি এবং তার শক্তি যে কত তারও সম্পূর্ণ পরিচয় হল না। আজকের দিনের ডিমক্রেসির যুগেও সে ভয়ে ভয়ে দ্বিধা করে চলেছে; কোথায় যে তার পংক্তি এবং কোথায় নয় তা স্থির হয়নি। এই সংকোচে তার আত্মপরিচয়ের খর্বতা হচ্ছে। [একদিন বাঙালিকে বলা হত বাঙালি কেরানিগিরি করতে পারে, বিমুক্ত বিশেষত অবিমুক্ত ইংরেজি লিখতে ও বলতে তার বাহাহুরি আছে কিন্তু সে রাষ্ট্রশাসন কিংবা যুদ্ধ করতে পারে না। এমন অবিশ্বাস ও সন্দেহের কথা যতদিন বলা হবে, ততদিন আমাদের শক্তির প্রমাণ হবে না। প্রাকৃত-বাংলাকেও সেই রকম অবজ্ঞা ও অবিশ্বাসের উপর রাখা হয়েছে সেইজন্মে তার পূর্ণ পরিচয় হচ্ছে না]। আমরা একটা কথা ভুলে যাই প্রাকৃত-বাংলার লক্ষ্মীর পেটরায় সংস্কৃত, পারসি, ইংরেজি প্রভৃতি নানা ভাষা থেকেই শব্দসঞ্চয় হচ্ছে, সেইজন্মে শব্দের দৈন্য প্রাকৃত-বাংলার স্বভাবগত বলে মনে করা উচিত নয়। প্রয়োজন হলেই আমরা প্রাকৃতভাণ্ডারে সংস্কৃত শব্দের আমদানি করতে পারব। কাজেই যেখানে অর্থের বা ধ্বনির প্রয়োজনবশত সংস্কৃত শব্দই সংগত সেখানে প্রাকৃত-বাংলায় তার বাধা নেই। আবার পারসি কথাও তার সঙ্গে সঙ্গেই আমরা একসাথে বসিয়ে দিতে পারি। সাধুবাংলায় তার বিঘ্ন আছে, কেননা সেখানে জাতিরক্ষা করাকেই সাধুতারক্ষা করা বলে। প্রাকৃত ভাষার এই ঔদার্য গড়ে পড়ে আমাদের সাহিত্যের একটি পরম সম্পদ এই কথা মনে রাখতে হবে।

ছন্দের হসন্ত হলন্ত'

১

... আমার নিজের বিশ্বাস যে, আমরা ছন্দ রচনা করি স্বতই কানের ওজন রেখে, বাজারে প্রচলিত কোনো বাইরের মানদণ্ডের দ্বারা মেপে মেপে এ কাজ করিনে, অস্তুত সজ্ঞানে নয়। কিন্তু ছান্দসিক প্রবোধচন্দ্র সেন^১ এই বলে আমাদের দোষ দিয়েছেন যে— আমরা একটা কৃত্রিম মানদণ্ড দিয়ে পাঠকের কানকে ফাঁকি দিয়ে তার চোখ ভুলিয়ে এসেছি, আমরা ধ্বনি চুরি করে থাকি অক্ষরের আড়ালে।

ছন্দোবিৎ কী বলছেন ভালো করে বোঝবার চেষ্টা করা যাক। তাঁর প্রবন্ধে আমার লেখা থেকে কিছু লাইন তুলে চিহ্নিত করে দৃষ্টান্ত-স্বরূপে ব্যবহার করেছেন। যথা—

+ | + | |
উদয়দিগন্তে ঐ গুত্র শঙ্খ বাজে।

+ |
মোর চিত্ত মাঝে,

+
চিরনুতনেরে দিল ডাক

+
পচিশে বৈশাখ।

তিনি বলেন, “এখানে দণ্ডচিহ্নিত যুগ্মধ্বনিগুলিকে এক বলে ধরা হয়েছে, কারণ এগুলি শব্দের মধ্যে অবস্থিত; আর যোগচিহ্নিত যুগ্ম-ধ্বনিগুলিকে দুই বলে ধরা হয়েছে, যেহেতু এগুলি শব্দের অন্তে অবস্থিত।” অর্থাৎ ‘উদয়’এর অয় হয়েছে দুই মাত্রা অথচ ‘দিগন্ত’এর

১ ৪৯ পৃষ্ঠায় পাদটীকা ১ দ্রষ্টব্য।

২ বিচিত্রা—১৩০৮ অগ্রহায়ণ : বাংলা অক্ষরিত ছন্দের স্বরূপ।

অনু হয়েছে একমাত্রা, এইজগ্গে ‘উদয়’ শব্দকেও তিন মাত্রা এবং ‘দিগন্ত’ শব্দকেও তিন মাত্রা গণনা করা হয়েছে। ‘যুগ্মধ্বনি’ শব্দটার পরিবর্তে ইংরেজি সিলেবল্ শব্দ ব্যবহার করলে অনেকের পক্ষে সহজ হবে। আমি তাই করব।

বহুকালপূর্বে একদিন বাংলার শব্দতত্ত্ব আলোচনা করেছিলুম। সেই প্রসঙ্গে ধ্বনিতত্ত্বের কথাও মনে উঠেছিল। তখন দেখেছিলুম বাংলায় স্বরবর্ণ যদিও সংস্কৃত বানানের হ্রস্বদীর্ঘতা মানে না তবু এ স্বষ্কে তার নিজের একটি স্বকীয় নিয়ম আছে। সে হচ্ছে বাংলায় হসন্ত শব্দের পূর্ববর্তী স্বর দীর্ঘ হয়। যেমন জল, চাঁদ। এ দুটি শব্দের উচ্চারণে জ-এর অ এবং চাঁ-এর আ আমরা দীর্ঘ করে টেনে পরবর্তী হসন্তের ক্ষতিপূরণ করে থাকি। জল এবং জলা, চাঁদ এবং চাঁদা শব্দের তুলনা করলে এ কথা ধরা পড়বে। এ স্বষ্কে বাংলার বিখ্যাত ধ্বনিতত্ত্ববিৎ সুনীতিকুমারের বিধান নিলে নিশ্চয়ই তিনি আমার সমর্থন করবেন। বাংলায় ধ্বনির এই নিয়ম স্বাভাবিক বলেই আধুনিক বাঙালি কবি ও ভতোধিক আধুনিক বাঙালি ছন্দোবিৎ জন্মাবার বহু পূর্বেই বাংলা ছন্দে প্রাক্‌হসন্ত স্বরকে দুই মাত্রার পদবি দেওয়া হয়েছে। আজ পর্যন্ত কোনো বাঙালির কানে ঠেকেনি; এই প্রথম দেখা গেল নিয়মের ধাঁধায় পড়ে বাঙালি পাঠক কানকে অবিশ্বাস করলেন। কবিতা লেখা শুরু করবার বহুপূর্বে সবে যখন দাঁত উঠেছে তখন পড়েছি “জল পড়ে, পাতা নড়ে।” এখানে ‘জল’ যে ‘পাতা’র চেয়ে মাত্রা-কৌলীণ্ডে কোনো অংশে কম এমন সংশয় কোনো বাঙালি শিশু বা তার পিতামাতার কানে বা মনেও উদয় হয়নি। এইজগ্গে ঐ দুটো কথা অনায়াসে এক পংক্তিতে বসে গেছে, আইনের ঠেলা খায়নি। ইংরেজি মতে ‘জল’ সর্বত্রই এক সিলেবল্, ‘পাতা’ তার ডবল ভারি। কিন্তু জল শব্দটা ইংরেজি নয়। ‘কাশীরাম’ নামের ‘কাশী’ এবং ‘রাম’ যে

একই ওজনের এ কথাটা কাশীরামের স্বজাতীয় সকলকেই মানতেই হয়েছে। ‘উদয়দিগন্তে ঐ শুভ্র শঙ্খ বাজে’ এই লাইনটা নিয়ে আজ পর্যন্ত প্রবোধচক্র ছাড়া আর কোনো পাঠকের কিছুমাত্র খটকা লেগেছে বলে আমি জানিনে, কেননা তারা সবাই কান পেতে পড়েছে নিয়ম পেতে নয়। যদি কর্তব্যবোধে নিতাস্তই খটকা লাগা উচিত হয়, তাহলে সমস্ত বাংলাকাব্যের পনেরো আনা লাইনের এখনি প্রুফ-সংশোধন করতে বসতে হবে।

লেখক আমার একটা মস্ত ফাঁকি ধরেছেন। তিনি বলেন, আমি ইচ্ছামতো কোথাও ‘ঐ’ লিখি কোথাও লিখি ‘ওই’, এই উপায়ে পাঠকের চোখ ভুলিয়ে অক্ষরের বাটখারার চাতুরীতে একই উচ্চারণকে জায়গা বুঝে দুই রকমের মূল্য দিয়েছি।

তাহলে গোড়াকার ইতিহাসটা বলি। তখনকার দিনে বাংলা কবিতায় এক-একটি অক্ষর এক সিলেবল বলেই চলত। অথচ সেদিন কোনো কোনো ছন্দে যুগ্মধ্বনিকে দ্বৈমাত্রিক বলে গণ্য করার দরকার আছে বলে অনুভব করেছিলুম।

আকাশের ওই আলোর কাঁপন

নয়নেতে এই লাগে,

সেই মিলনের তড়িৎ-তাপন

নিখিলের রূপে জাগে।

আজকের দিনে এমন কথা অতি অর্বাচীনকেও বলা অনাবশ্যক যে, ঐ দ্বৈমাত্রিক ভূমিকার ছন্দকে নিচের মতো রূপান্তরিত করা অপরাধ—

ঐ যে তপনের রশ্মির কম্পন

এই মস্তিকেতে লাগে,

সেই মস্তিষ্কনে বিদ্যুৎ-কম্পন

বিদ্যমুতি হয়ে জাগে।

অথচ সেদিন ‘বৃদ্ধসংহারে’ এইজাতীয় ছন্দে হেমচন্দ্র ঐক্লিলার রূপবর্ণনায় অসংকোচে লিখতে পেরেছিলেন

বদনমণ্ডলে ভাসিছে ব্রীড়া।

বেশ মনে আছে সেদিন স্থানবিশেষে ‘ঐ’ শব্দের বানান নিয়ে আমাদের ভাবতে হয়েছিল। প্রবোধচন্দ্র নিশ্চয় বলবেন, “ভেবে যা হয় একটা স্থির করে ফেলাই ভালো ছিল। কোথাও বা ‘ঐ’, কোথাও বা ‘ওই’ বানান কেন।” তার উত্তর এই, বাংলার স্বরের হ্রস্বদীর্ঘতা সংস্কৃতের মতো বাঁধা নিয়ম মানে না, ওর মধ্যে অতি সহজেই বিকল্প চলে। “ও—ই দেখ, খোকা ফাউনটেন পেন মুখে পুরেছে”, এখানে দীর্ঘ ওকারে কেউ দোষ ধরবে না। আবার যদি বলি “ঐ দেখ, ফাউনটেন পেনটা খেয়ে ফেললে বুঝি”, তখন হ্রস্ব ঐকার নিয়ে বচসা করবার লোক মিলবে না। বাংলা উচ্চারণে স্বরের ধ্বনিকে টান দিয়ে অতি সহজেই বাড়ানো-কমানো যায় বলেই ছন্দে তার গৌরব বা লাঘব নিয়ে আজ পর্যন্ত দলাদলি হয়নি।

এ সব কথা দৃষ্টান্ত না দিলে স্পষ্ট হয় না, তাই দৃষ্টান্ত তৈরি করতে হল।

মনে পড়ে দুইজনে জুঁই তুলে বালো

নিরালায় বনছায়া গঁধেছিন্তু মাঝে।

দৌহার তরুণ প্রাণ বেধে দিল গন্ধে

আলোয় আঁধারে মেশা নিভৃত আনন্দে ॥

এখানে ‘দুই’ ‘জুঁই’ আপন আপন উকারকে দীর্ঘ করে দুই সিলেবল্‌এর টিকিট পেয়েছে, কান তাদের সাধুতায় সন্দেহ করলে না, দ্বার ছেড়ে দিলে। উলটো দৃষ্টান্ত দেখাই।

এই যে এল সেই আমারি স্বপ্নে-দেখা রূপ,

কই দেউলে দেউটি দিলি, কই আলালি ধূপ।

যায় যদি রে যাক না কিরে চাইনে তারে রাখি,

সব গেলেও হায়রে তবু স্বপ্ন রবে বাকি ॥

এখানে ‘এই’ ‘সেই’ ‘কই’ ‘যায়’ ‘হায়’ প্রভৃতি শব্দ এক সিলেবল্‌এর বেশি মান দাবি করলে না। বাঙালি পাঠক সেটাকে অগ্রাহ্য না মনে করে সহজ ভাবেই নিলে।

কাঁধে মই, বলে, “কই ভুঁইচাপা গাছ।”

দইভাড়ে ছিপ ছাড়ে, খোঁজে কইমাছ।

ঘুঁটেছাই মেখে লাউ রাঁধে ঝাউপাতা,

কী খেতাব দেব তায় ঘুরে যায় মাথা।

এখানে ‘সই’ ‘কই’ ‘ভুঁই’ ‘দই’ ‘ছাই’ ‘লাউ’ প্রভৃতি সকলেরই সমান দৈর্ঘ্য, যেন গ্র্যানেডিয়ারের সৈন্তদল। যে-পাঠক এটা পড়ে দুঃখ পাননি সেই পাঠককেই অনুরোধ করি, তিনি পড়ে দেখুন—

হুইজনে জুই তুলতে যখন

গেলেম বনের ধারে,

সন্ধ্যা-জালোর মেঘের ঝালর

ঢাকল অন্ধকারে।

কুঞ্জে গোপন গন্ধ বাজায়

নিরুদ্দেশের বাঁশি,

দৌহার নয়ন খুঁজে বেড়ায়

দৌহার মুখের হাসি।

এখানে যুগ্মধ্বনিগুলো এক সিলেবল্‌এর চাকার গাড়িতে অনায়াসে ধেয়ে চলেছে। চণ্ডীদাসের গানে রাধিকা বলেছেন “কানের ভিতর দিয়া মরমে পশিল গো”। বাঁশিধ্বনির এই তো ঠিক পথ, নিয়মের ভিতর দিয়ে প্রবেশ করলে মরমে পৌছত না। কবিরাজ সেই কান লক্ষ্য করে চলেন, নিয়ম যদি চোমাখার-পাহারাওয়ালার মতো সিগ্‌ন্যাল তোলে তবু তাঁদের রুখতে পারে না।

আমার দুঃখ এই, তথ্য আইনবিৎ বলছেন যে, লিপিপদ্ধতির দোষে ‘অক্ষর গুনে ছন্দরচনার অঙ্ক অভ্যাস’ আমাদের পেয়ে বসেছে।

আমার বক্তব্য এই যে, ছন্দরচনার অভ্যাসটাই অন্ধ অভ্যাস। অন্ধের কান খুব সজাগ, ধ্বনির সংকেতে সে চলতে পারে, কবিরও সেই দশা। তা যদি না হত তাহলেই পায়ে পায়ে কবিকে চোখে চশমা এঁটে অক্ষর গনে গনে চলতে হত।

‘বৎসর’ ‘উৎসব’ প্রভৃতি খণ্ড ২-ওয়ালা কথাগুলোকে আমরা ছন্দের মাপে বাড়াই কমাই, এ রকম চাতুরী সম্ভব হয় যেহেতু খণ্ড ২-কে কখনো আমরা চোখে দেখার সাক্ষ্য এক অক্ষর ধরি আবার কখনো কানে শোনার দোহাই দিয়ে তাকে আধ অক্ষর বলে চালাই, প্রবন্ধলেখক এই অপবাদ দিয়েছেন। অভিযোগকারীর বোঝা উচিত এটা একেবারেই অসম্ভব, কেননা ছন্দের কাজ চোখভোলানো নয়, কানকে খুশি করা, সেই কানের জিনিসে ইঞ্চিগজের মাপ চলেই না। ‘বৎসর’ প্রভৃতি শব্দ গেঞ্জিজামার মতো; মধুপুরের স্বাস্থ্যকর হাওয়ায় দেহ এক-আধ ইঞ্চি বাড়লেও চলে, আবার শহরে এসে এক-আধ ইঞ্চি কমলেও সহজে খাপ খেয়ে যায়। কান যদি সম্মতি না দিত তাহলে কোনো কবির সাধ্য ছিল না ছন্দ নিয়ে যা খুশি তাই করতে পারে।

বৎসরে বৎসরে হাঁকে কালের গোমায়ু,

যায় আয়ু, যায় আয়ু, যায় যায় আয়ু।

এখানে ‘বৎসর’ তিনমাত্রা। কিন্তু সেতারে মিড় লাগাবার মতো। অল্প একটু টানলে বেশর লাগে না। যথা—

সখা সনে উৎসবে বৎসর যায়

শেষে মরি বিরহের ক্ষুৎপিপাসায়।

ফাগুনের দিনশেষে মউমাছি ও যে

মধুহীন বনে বৃথা মাধবীরে খোঁজে ॥

টান কমিয়ে দেওয়া যাক।—

উৎসবের রাত্রিশেষে যুৎপ্রদীপ হায়,

তারকার মৈত্রী ছেড়ে মৃত্তিকারে চায়।

দেখা যাচ্ছে এটুকু কমবেশিতে মামলা চলে না, বাংলা ভাষার স্বভাবের মধ্যেই যথেষ্ট প্রশ্রয় আছে। যদি লেখা যেত

সখাসনে মহোৎসবে বৎসর যায়

তাহলে নিয়ম বাঁচত, কারণ পূর্ববর্তী ওকারের সঙ্গে খণ্ড ৭ মিলে একমাত্রা; কিন্তু কর্ণধার বলছে ঐখানটায় তরণী যেন একটু কাত হয়ে পড়ল। আমি এক জায়গায় লিখেছি 'উদয়-দিক্‌প্রাস্ত-তলে'। ওটাকে বদলে 'উদয়ের দিক্‌প্রাস্ত-তলে' লিখলে কানে খারাপ শোনাতে না একথা প্রবন্ধলেখক বলেছেন, সালিসির জন্তে কবিদের উপর বরাত দিলুম।

অপরপক্ষে দেখা যাক চোখ ভুলিয়ে ছন্দের দাবিতে ফাঁকি চালানো যায় কিনা।

এখনই আসিলাম হারে

অমনই ফিরে চলিলাম,

চোখও দেখেনি কভু তারে

কানই শুনিল তার নাম।

'তোমারি', 'যখনি' শব্দগুলির ইকারকে বাংলা বানানে অনেক সময় বিচ্ছিন্ন করে লেখা হয়, সেই স্বেচ্ছা অবলম্বন করে কোনো অলস কবি ওগুলোকে চারমাত্রার কোঠায় বসিয়ে ছন্দ ভরাট করেছেন কি না জানিনে, যদি করে থাকেন বাঙালি পাঠক তাঁকে শিরোপা দেবে না। ওদের উকিল তখন 'বৎসর' 'উৎসব' 'দিক্‌প্রাস্ত' প্রভৃতি শব্দগুলির নজির দেখিয়ে তর্ক করবে। তার একমাত্র উত্তর এই যে, কান যেটাকে মেনে নিয়েছে কিংবা মেনে নেয়নি চোখের সাক্ষ্য নিয়ে কিংবা বাধানিয়মের দোহাই দিয়ে সেখানে তর্ক তোলা অগ্রাহ্য। যে-কোনো কবি উপরের ছড়াটাকে অনায়াসে বদল করে লিখতে পারে—

এখনি আসিহু তার ধারে

অমনি কিরিয়া চলিলাম,

চোখেও দেখিনি কভু তারে

কানেই শুনেছি তার নাম।

‘বৎসর’ ‘উৎসব’ প্রভৃতি শব্দ যদি তিনমাত্রার কোঠা পেরোতে গেলেই স্বভাবতই খুঁড়িয়ে পড়ত তাহলে তার স্বাভাবিক ওজন বাঁচিয়ে ছন্দ চালানো এতই দুঃসাধ্য হত না যে, ধ্বনিকে এড়িয়ে অক্ষরগণনার আশ্রয়ে শেষে মানবাঁচানো আবশ্যক হত। ওটা চলে বলেই চালানো হয়েছে, দায়ে পড়ে না। কেবল অক্ষর সাজিয়ে অচল রীতিকে ছন্দে চালানো যদি সম্ভব হত তাহলে খোকাবাবুকে কেবল লম্বা টুপি পরিয়ে দাদামশায় বলে চালানো অসাধ্য হত না।...

বিচিত্রা—১৩৩৮ পৌষ

২

দিলীপকুমার আশ্বিনের ‘উত্তরা’য়^১ ছন্দ সম্বন্ধে আমার দুই একটি চিঠির খণ্ড ছাপিয়েছেন। সর্বশেষে যে নোটটুকু দিয়েছেন তার থেকে বোঝা গেল আমি যে কথা বলতে চেয়েছি এখনো সেটা তাঁর কাছে স্পষ্ট হয়নি।

তিনি আমারই লেখার নজির তুলে দেখিয়েছেন যে, নিম্নলিখিত কবিতায় আমি ‘একেকটি’ শব্দটাকে চারমাত্রার ওজন দিয়েছি।

ইচ্ছা করে অবিরত

আপনার মনোমত

গল্প লিখি একেকটি করে।

১ উত্তরা—১৩৩৮ আশ্বিন : পত্রধারা।

এদিকে নীরেনবাবুর রচনায় “একটি কথা এতবার হয় কলুষিত” পদটিতে ‘একটি’ শব্দটাকে দুই মাত্রায় গণ্য করতে আপত্তি করিনি বলে তিনি দ্বিধা বোধ করছেন। তর্ক না করে দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক।

একটি কথার লাগি তিনটি রজনী জাগি,

“ একটুও নাহি মেলে সাড়া।

সখীরা যখন জোটে মুখে তব বস্তু ছোটে,

গোলমালে তোলপাড় পাড়া।

‘একটি’ ‘তিনটি’ ‘একটু’ শব্দগুলি হসন্তমধ্য, ‘গোলমাল’ ‘তোলপাড়’ ও সেই জাতের। অথচ হসন্তে ধ্বনিলাঘবতার অভিযোগে ওদের মাত্রা জরিমানা দিতে হয়নি। তিনমাত্রা ও চারমাত্রার গৌরবেই রয়ে গেল। কেউ কেউ বলেন কেবলমাত্র অক্ষরগণনার দোহাই দিয়েই এরা মান বাঁচিয়েছে, অর্থাৎ যদি যুক্ত অক্ষরের ছাঁদে লেখা যেত তাহলেই ছন্দে ধ্বনির কমতি ধরা পড়ত। আমার বক্তব্য এই যে, চোখ দিয়ে ছন্দ পড়া আর বাইসিক্ল-এর চাকা দিয়ে হামাগুড়ি দেওয়া একই কথা, ওটা হবার জো নেই। বিরুদ্ধ দৃষ্টান্ত দিলে কথাটা বোঝা যাবে।

টোটকা এই মুষ্টিযোগ লটকানের ছাল,

সিটকে মুখ খাবি, জর আটকে যাবে কাল।

বলে রাখা ভালো এটা ভিষক-ডাক্তারের প্রেসক্রিপশন নয়, সাহিত্য-ডাক্তারের বানানো ছড়া, ছন্দ সম্বন্ধে মতসংশয় নিবারণের উদ্দেশ্যে; এর থেকে অল্প কোনো রোগের প্রতিকার কেউ যেন আশা না করেন। আরো একটা

একটি কথা গুনিবারে তিনটে রাজি মাটি,

এর পরে ঝগড়া হবে, শেষে দাঁত কপাটি ॥

১ নীরেন্দ্রনাথ রায়।

২ পরিচয়—১৩৩৮ কাণ্ডিক : অনুবাদ।

অথবা

একটি কথা শোনো, মনে খটকা নাহি রেখে,

টাটকা মাছ জুটল না তো, গুঁটুকি দেখো চেখে ।

শেষের তিনটি ছড়ায় অক্ষর গুনতি করতে গেলে দৃশ্যত পয়ারের সীমা ছাড়িয়ে যায়, কিন্তু তাই বলেই যে পয়ার ছন্দের নির্দিষ্ট ধ্বনি বেড়ে গেল তা নয়। আপাতত মনে হয় এটা যথেষ্টাচার। কিন্তু হিসাব করে দেখলেই দেখা যাবে ছন্দের নীতি নষ্ট করা হয়নি। কেননা, তার জো নেই। এ তো রাজত্ব করা নয় কবিত্ব করা, এখানে লক্ষ্য হল মনোরঞ্জন; খামকা একটা জবরদস্তির আইন জারি করে তারপরে পাহারাওয়ালা লাগিয়ে দেওয়া, ব্যাপারটা এত সহজ নয়। ধ্বনির রাজ্যে গোঁয়ারতমি করে কেউ জিতে যাবে এমন সাধ্য আছে কার। চকিশ ঘণ্টা কান রয়েছে সতর্ক।

আমি এই কথাটি বোঝাতে চেষ্টা করছি যে, আক্ষরিক ছন্দ বলে কোনো অদ্বুত পদার্থ বাংলায় কিংবা অথবা কোনো ভাষাতেই নেই। অক্ষর ধ্বনির চিহ্নমাত্র। যেমন ‘জল’ শব্দটাকে দিয়ে ‘জল’ পদার্থটার প্রতিবাদ চলে না, অক্ষরকে ধ্বনির প্রতিপক্ষ দাঁড় করানো তেমনি বিড়ম্বনা।

প্রশ্ন উঠবে, তাই যদি হয় তাহলে খোঁড়া হসন্তবর্ণকে কখনো আধ-মাত্রা কখনো পুরোমাত্রার পদবিতে বসানো হয় কেন। উত্তরে আমার বক্তব্য এই যে, স্বয়ং ভাষা যদি নিজেই আসন পেতে দেয় তবে তার উপরে অথবা কোনো আইন চলে না। ভাষাও বর্ণভেদে পংক্তির ব্যবস্থা নিজের ধ্বনির নিয়ম বাঁচিয়ে তবে করতে পারে। বাংলা ভাষায় স্বর-বর্ণের ধ্বনিমাত্রা বিকল্পে দীর্ঘ ও হ্রস্ব হয়ে থাকে, ধনুকের ছিলের মতো, টানলে বাড়ে, টান ছেড়ে দিলে কমে। সেটাকে গুণ বলেই গণ্য করি। তাতে ধ্বনিরসের বৈচিত্র্য হয়। আমরা দ্রুত লয়ে বলতে পারি ‘এইরে’,

আবার তাকে টানলে ডবল করে বলতে পারি 'এ-ইরে'। তার কারণ আমাদের স্বরবর্ণগুলো জীবধর্মী, ব্যবহারের প্রয়োজনে একটা সীমার মধ্যে তাদের সংকোচন-প্রসারণ চলে। চারটে পাথরের মূর্তি ধরাবার মতো জায়গায় পাঁচটা ধরাতে গেলে মুশকিল বাধে; কিন্তু চারজন প্যাসেঞ্জার বসবার বেঞ্চিতে পাঁচজন মানুষ বসালে দু'ঘটনার আশঙ্কা নেই যদি তারা পরস্পর রাজি থাকে। বাংলা ভাষার স্বরবর্ণগুলিও পাথুরে নয়, নিজের স্থিতিস্থাপকতার গুণে তারা প্রতিবেশীর জন্তে একটু-আধটু জায়গার ব্যবস্থা করতে সহজেই রাজি থাকে। এইজন্তেই অক্ষরের সংখ্যা গণনা করে ছন্দের ধ্বনিমাত্রা গণনা বাংলায় চলে না। এটা বাঙালির আত্মীয়সভার মতন। সেখানে যতগুলো চোঁকি তার চেয়ে মানুষ বেশি থাকা কিছুই অসম্ভব নয়, অথবা পাশে ফাঁক পেলে দুইজনের জায়গা একজনে হাত পা মেলে আরামে দখল করাও এই জনতার অভ্যাস। বাংলার প্রাকৃতছন্দ ধরে তার প্রমাণ দেওয়া যাক।

বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর নদের এল বান,
শিবঠাকুরের বিয়ে হবে তিন কচ্ছে দান।

এটা তিন মাত্রার ছন্দ। অর্থাৎ চার পোয়ায় সেরওয়ালা এর ওজন নয়, তিন পোয়ায় এর সের। এর প্রত্যেক পা-ফেলার লয় হচ্ছে তিনের।

বৃষ্টি। পড়ে-। টাপুর। টুপুর। নদের। এল-। বান-।
শিবঠা। কুরের। বিয়ে-। হবে-। তিন্। ন-। দান-।

দেখা যাচ্ছে, তিন গণনায় যেখানে যেখানে ফাঁক, পার্শ্ববর্তী স্বরবর্ণগুলি সহজেই ধ্বনি প্রসারিত করে সেই পোড়ো জায়গা দখল করে নিয়েছে। এত সহজে যে, হাজার হাজার ছেলেমেয়ে এই ছড়া আউড়েছে, তবু ছন্দের কোনো গর্তে তাদের কারো কণ্ঠ স্থলিত হয়নি। ফাঁকগুলো যদি

ঠেসে ভরাতে কেউ ইচ্ছা করেন—দোহাট দিচ্ছি না করেন যেন—তবে
এই রকম দাঁড়াবে।

বৃষ্টি পড়ছে টাপুর টুপুর নদেয় আসছে বন্তা,
শিবঠাকুরের বিয়ের বাসরে দান হবে তিন কন্তা।

রামপ্রসাদের একটি গান আছে।—

মা আমার ঘুরাবি কত
চোখবাঁধা বলদের মতো।

এটাও তিনমাত্রা লয়ের ছন্দ।

মা-আ। মাঘ ঘু। রাবি-। কত-।

ফাঁক ভরাট করতে হলে হবে এই চেহারা।

হে মাতা আমারে ঘুরাবি কতই
চক্ষুবদ্ধ বুকের মতোই।

যারা অক্ষর গণনা করে নিয়ম বাঁধেন তাঁদের জানিয়ে রাখা ভালো
যে, স্বরবর্ণে টান দিয়ে মিড় দেবার জগ্নেই প্রাকৃত-বাংলা ছন্দে কবিতা
বিনা দ্বিধায় ফাঁক রেখে দেন; সেই ফাঁকগুলো ছন্দেরই অঙ্গ, সে সব
জায়গায় ধ্বনির রেশ কিছু কাজ করবার অবকাশ পায়।

হারিয়ে ফেলা বাঁশি আমার পালিয়েছিল বুঝি
লুকোচুরির ছলে।

এর মধ্যে প্রায় প্রত্যেক যতিতে ফাঁক আছে।

হারিয়ে ফেলা-। বাঁশি আমা-র। পালিয়েছিল। বুঝি—।

লুকোচুরি-র। ছলে-।

কিছু বৈচিত্র্যও দেখছি। প্রথম দুটি বিভাগে সমান্তরাল ফাঁক। কিন্তু
তিনের ভাগে ফাঁক বাদ গিয়ে একেবারে চতুর্থ ভাগের শেষে দীর্ঘ ফাঁক
পড়েছে। পাঠক ‘হারিয়ে ফেলা’র পরেও ফাঁক না দিয়ে একেবারে

দ্বিতীয় ভাগের শেষে যদি সেটা পূরণ করে দেন তবে ভালোই শুনতে হবে। কিন্তু যদি বেফাঁক টাসবুনানির বিশেষ ফরমাশ থাকে তাহলে সেটাও চেষ্টা করলে মন্দ হবে না।

স্বপ্ন আমার বন্ধনহীন সন্ধ্যাতারার সঙ্গী
মরণযাত্রীদলে,
স্বর্ণবরন কুণ্ডলিকায় অন্তশিখর লজ্জি'
লুকাই মৌনতলে ॥

এই কথাটা লক্ষ্য করবার বিষয় যে, হসন্তবর্ণের হ্রস্ব বা দীর্ঘ যে মাত্রাই থাক পাঠ করতে বাঙালি পাঠকের একটুও বাধে না, ছন্দের ঝাঁক আপনিই অবিলম্বে তাকে ঠিকমতো চালনা করে।

পাংলা করিয়া কাট কাংলা মাছেরে,
উৎসুক নাথনি যে চাহিয়া আছেরে।

এই ছড়াটা পড়তে গেলে বাঙালি নিঃসংশয়ে স্বতই খণ্ড ৭-এর পূর্ববর্তী স্বরবর্ণকে দীর্ঘ করে পড়বে। আবার যেমনি নিম্নের ছড়াটি সামনে ধর

পাংলা করি কাট প্রিয়ে কাংলা মাছটরে
টট্কা তেলে ফেলে দাও সরষে আর জিরে,
ভেট্কা যদি জোটে তাহে মাখ লঙ্কাবাঁটা,
যত্ন করে বেছে ফেল টুকরো যত কাঁটা।

অমনি প্রাক্‌হসন্ত স্বরগুলিকে ঠেসে দিতে এক মুহূর্তও দেরি হবে না। এই যে বাংলা স্বরবর্ণের সঙ্গীততা, একে কোনো কড়া নিয়মের চাপে আড়ষ্ট করে তাকে সর্বত্র সমানভাবে ব্যবহারযোগ্য করা উচিত—এ মত চালালে বাংলাভাষাকে ফাঁকি দেওয়া হবে। শুকনো আমসত্ত্বের মধ্যেই সাম্য, কিন্তু সরস আমের মধ্যে বৈচিত্র্য, ভোজে কোন্টার দাম বেশি তা নিয়ে তর্ক অনাবশ্যক।

বাংলা-প্রাকৃত ভাষার কাব্যে স্বরধ্বনির যে প্রাণবান্ স্বচ্ছন্দতা আছে সংস্কৃত-বাংলা ভাষা, যাকে আমরা সাধুভাষা বলি, তার মধ্যে পড়ে সে কেন জেনানা মেয়ের মতো দেয়ালে আটকা পড়ে গেল। তার কারণ সংস্কৃত-বাংলা কৃত্রিম ভাষা, ওখানে বাইরের নিয়মের প্রাধাণ্য, তার আপন নিয়ম অনেক জায়গায় কুণ্ঠিত। সভাস্থলে একটি আসনে একটি মানুষের স্থান নির্দিষ্ট, কারো বা দেহ ক্ষীণ, আসনে ফাঁক থেকে যায়, কারো বা স্থূল দেহ, আসনে ঠেসে বসতে হয়; কিন্তু গোনাগনতি চৌকি, সীমা নির্দিষ্ট। যদি ফরাশে বসতে হত তাহলে কলেবরের তারতম্য ধরে পরস্পরের আসনের সীমানায় কমবেশি স্বাভাবিক নিয়মেই ঘটত। কিন্তু সভ্যতার মর্যাদার দিকে দৃষ্টি রেখে স্বভাবের নিয়মকে বাঁধানিয়মে পাকা করে দিতে হয়। তাতে কিছু পীড়ন ঘটলেও গান্ধীর্ষের পক্ষে তার একটা সার্থকতা আছে। সেইজন্তেই সভার রীতি ও ঘরের রীতিতে কিছু ভেদ থাকেই। শকুন্তলার বাকল দেখে দুঃশাস্ত বলেছিলেন, কিমিব হি মধুরাণাং মণ্ডনং নাকুতীনাং; কিন্তু যখন তাঁকে রাজ্যান্তঃপুরে নিয়েছিলেন তখন তাঁকে নিশ্চয়ই বাকল পরাননি। তখন শকুন্তলার স্বাভাবিক শোভাকে অলংকৃত করেছিলেন, সৌন্দর্যবৃদ্ধির জন্তে নয়, মর্যাদারক্ষার জন্তে। রাজরানীর সৌন্দর্য ব্যক্তি-বিশেষে বিচিত্র, কিন্তু তাঁর মর্যাদার আদর্শ সকল রাজরানীর মধ্যে এক। ওটা প্রকৃতির হাতে তৈরি নয়, রাজসমাজের দ্বারা নির্দিষ্ট। অর্ধাৎ ওটা প্রাকৃত নয়, সংস্কৃত। তাই দুঃশাস্ত স্বীকার করেছিলেন বটে বনলতার দ্বারা উদ্যানলতা পরাভূত, তবু উদ্যানকে বনের আদর্শে রমণীয় করে তুলতে নিশ্চয় তাঁর সাহস হয়নি। তাই আমি নিজে আকন্দফুল ভালোবাসি, কিন্তু আমার সাধুসমাজের মালি ঐ গাছের অঙ্কুর দেখবামাত্র উপড়ে ফেলে। সে যদি কবি হত, সাধুভাষায় ছাড়া কবিতা লিখত না। সাধুভাষার ছন্দের বাঁধারীতি যে-জাতীয় ছন্দে চলে এবং শোভা পায়

সে হচ্ছে পয়ারজাতীয় ছন্দ। এখানে ফাঁক-ফাঁক নির্দিষ্ট আসনের উপর নানা ওজনেরই ধ্বনিকে চড়ানো নিরাপদ। এখানে ঠিক চোদ্দটা অক্ষরকে বাহন করে যুগ্ম-অযুগ্ম নানারকমের ধ্বনিই একত্র সভা জমাতে পারে।

কাব্যলীলা একদিন যখন শুরু করেছিলেম তখন বাংলাসাহিত্যে সাধুভাষারই ছিল একাধিপত্য। অর্থাৎ তখন ছিল কাটা-কাটা পিঁড়িতে ভাগকরা ছন্দ। এই আইনের অধীনে স্বতন্ত্র পয়ারের এলাকায় থাকি ততক্ষণ আসনপীড়া ঘটে না। কিন্তু তিনমাত্রামূলক ছন্দের দিকে আমার কলমের একটা স্বাভাবিক ঝাঁক ছিল। ঐ ছন্দে প্রত্যেক অক্ষরে স্বতন্ত্র-আরুঢ় সকল ওজনের ধ্বনিকেই সমানদরের একক বলে ধরে নিতে বারংবার কানে বাজত। সেইজগ্রে যুক্ত-অক্ষর অর্থাৎ যুগ্মধ্বনি বর্জন করবার একটা দুর্বল অভ্যাস আমাকে ক্রমেই পেয়ে বসছিল। ঠোকর খাবার ভয়ে পদগুলোকে একেবারে সমতল করে রাখিলাম। সব জায়গায় পেরে উঠিনি, কিন্তু মোটের উপর চেষ্টা ছিল। ‘ছবি ও গান’এ ‘রাহুর প্রেম’ কবিতা পড়লে দেখা যাবে, যুক্ত-অক্ষর ঝাঁটিয়ে দেবার প্রয়াস আছে তবু তারা পাথরের টুকরোর মতো রাস্তার মাঝে মাঝে উঁচু হয়ে রইল। তাই যখন লিখেছিলুম

কঠিন বাঁধনে চরণ বেড়িয়া

চিরকাল তোরে রব ঐকড়িয়া

লৌহশৃঙ্খলের ডোর।

মনে খটকা লেগেছিল, কান প্রসন্ন হয়নি। কিন্তু তখন কলম ছিল অপটু এবং অলস মন ছিল অসতর্ক। কেননা পাঠকদের তরফ থেকে বিপদের আশঙ্কা ছিল না। তখন ছন্দের সদর রাস্তাও গ্রাম্য রাস্তার মতো এবড়ো-থেবড়ো থাকত, অভ্যাসের গতিকে কেউ সেটাকে নিন্দনীয় বলে মনেও করেনি।

অক্ষরের দাসত্বে বন্দী বলে প্রবোধচন্দ্র বাঙালি কবিদেরকে যে দোষ দিয়েছেন^১ সেটা এই সময়কার পক্ষে কিছু অংশে খাটে। অর্থাৎ অক্ষরের মাপ সমান রেখে ধ্বনির মাপে ইতরবিশেষ করা তখনকার শৈথিল্যের দিনে চলত, এখন চলে না। তখন পয়ারের রীতি সকল ছন্দেরই সাধারণ রীতি বলে সাহিত্যসমাজে চলে গিয়েছিল। তার প্রধান কারণ পয়ার-জাতীয় ছন্দই তখন প্রধান, অগ্ৰজাতীয় অর্থাৎ ত্রৈমাত্রিক ছন্দের ব্যবহার তখন অতি অল্পই। তাই এই মাইনরিটির স্বতন্ত্র দাবি সেদিন বিধিবদ্ধ হয়নি।

তারপরে ‘মানসী’ লেখার সময় এল। তখন ছন্দের কান আর ধৈর্য রাখতে পারছে না। একথা তখন নিশ্চিত বুঝেছি যে, ছন্দের প্রধান সম্পদ যুগ্মধ্বনি, অথচ এটাও জানছি যে পয়ারসম্প্রদায়ের বাইরে নিবিচারে যুগ্মধ্বনির পরিবেশন চলে না।

রয়েছি পড়িয়া শৃঙ্খলে বাঁধা

এ লাইন-বেচারাকে পয়ারের বাঁধাপ্রথাটা। শৃঙ্খল হয়েই বেঁধেছে, তিনমাত্রার স্বরুকে চারমাত্রার বোঝা বইতে হচ্ছে।^২ সেই ‘মানসী’ লেখবার বয়সে আমি যুগ্মধ্বনিকে দুইমাত্রার মূল্য দিয়ে ছন্দরচনায় প্রবৃত্ত হয়েছি। প্রথম প্রথম পয়ারেও সেই নিয়ম প্রয়োগ করেছিলুম।^৩ অনতিকাল পরেই দেখা গেল তার প্রয়োজন নেই।^৪ পয়ারে যুগ্মধ্বনির উপযুক্ত ফাঁক যথেষ্ট আছে। এই প্রবন্ধে আমি ত্রিপদী প্রভৃতি পয়ারজাতীয় সমস্ত দ্বৈমাত্রিক ছন্দকেই ‘পয়ার’ নাম দিচ্ছি।

১ ৫২ পৃষ্ঠায় পাদটীকা ২ দ্রষ্টব্য।

২ ‘শৃঙ্খলে’ শব্দে চার মাত্রা না ধরে তিন মাত্রা ধরা হয়েছে। পরবর্তী ‘গগুছন্দ’ প্রবন্ধের প্রথম উদ্ধৃতি দ্রষ্টব্য।

৩ ‘মানসী’র প্রথম সংস্করণের ভূমিকা দ্রষ্টব্য।

৪ গ্রন্থপরিচয় দ্রষ্টব্য।

পয়ারে ধ্বনিবিত্তাসের এই যে স্বচ্ছন্দতা, দুই মাত্রার লয় তার একমাত্র কারণ নয়। পয়ারের পদগুলিতে তার ধ্বনিভাগের বৈচিত্র্য একটা মন্ত কথ। সাধারণ ভাগ হচ্ছে ৩+৩+২+৩+৩। যথা—

নিখিল আকাশভরা আলোর মহিমা

তৃণের শিশির মাঝে লভিল প্রতিমা।

অগ্র রকম। যথা—

তপনের পানে চেয়ে সাগরের ঢেউ

বলে ওই পুতুলিরে এনে দে-না কেউ।

অথবা

রাখি যাহা তার বোঝা কাঁধে চেপে রহে,

দিই যাহা তার ভার চরাচর বহে।

অথবা

সারা দিবসের হায় যত কিছু আশা

রজনীর কারাগারে হারাবে কি ভাষা।

অমিত্রাক্ষর ছন্দে পয়ারের প্রবর্তন হয়েছে এই কারণেই। সে কোনো কোনো আদিম জীবের মতো বহুগ্রন্থিল, তাকে নষ্ট না করেও যেখানে-সেখানে ছিন্ন করা যায়।^১ এই ছেদের বৈচিত্র্য থাকাতেই প্রয়োজন হলে সে পদ্য হলেও গদ্যের অবন্ধ গতি অনেকটা অনুকরণ করতে পারে। সে গ্রামের মেয়ের মতো; যদিও থাকে অন্তঃপুরে, তবুও হাটে-ঘাটে তার চলাফেরায় বাধা নেই।

উপরের দৃষ্টান্তগুলিতে ধ্বনির বোঝা হালকা। যুগ্মবর্ণের ভার চাপানো থাক।

সুরাস্রনা নন্দনের নিকুঞ্জপ্রাঙ্গণে

মন্দারমঞ্জরি তেঁলে চঞ্চলকঙ্কণে।

বেণীবন্ধ তরঙ্গিত কোন্ ছন্দ নিয়া,

স্বর্গবীণা গুঞ্জরিছে তাই সন্ধানিয়া।

আধুনিক বাংলা ছন্দে সবচেয়ে দীর্ঘ পয়ার আঠার অক্ষরে গাঁথা। তার প্রথম যতি পদের মাঝখানে আট অক্ষরের পরে, শেষ যতি দশ অক্ষরের পরে পদের শেষে। এতেও নানাপ্রকারের ভাগ চলে। তাই অমিত্রাক্ষরের লাইনডিঙানো চালে এর ধ্বনিশ্রেণীকে নানারকমে কুচকাওয়াজ করানো যায়।

হিমাদ্রির ধানে বাহা। শুক হয়ে ছিল রাত্রিদিন
সপ্তধির দৃষ্টিভলে। বাক্যহীন শুকতায় লীন,
সেই নির্ঝরীণী-ধারা। রবিকরম্পর্শে উচ্ছৃঙ্খলিতা
দিগ্দিগন্তে প্রচারিছে! অন্তহীন আনন্দের গীতা।

বাংলায় এই আরেকটি গুরুভারবহ ছন্দ। এরা সবাই মহাকাব্য বা আখ্যান বা চিন্তাগর্ভ বড়ো বড়ো কথার বাহন। ছোটো পয়ার আর এই বড়ো পয়ার, বাংলা কাব্যে এরা যেন ইন্দ্রের উচ্চৈশ্রবা আর ঐরাবত। অন্তত এই বড়ো পয়ারকে গীতিকাব্যের কাজে খাটাতে গেলে বেমানান হয়। এর নিজের গড়নের মধ্যেই একটা সমারোহ আছে, সেইজন্তে এর প্রয়োজন সমারোহসূচক ব্যাপারে।

ছোটো পয়ারকে চৌচৈ ছলে হালকা কাজে লাগানো যায়, যেমন বাঁশের কঞ্চিকে ছিপ করা চলে। পয়ারের দেহসংস্থানেই গুরুর সঙ্গে লঘুর যোগ আছে। তার প্রথম অংশে আট, দ্বিতীয় অংশে ছয়; অর্থাৎ হালের দিকে সে চওড়া কিন্তু দাঁড়ের দিকে সরু; তাকে নিয়ে মাল-বওয়ানোও যায়, বাচ-খেলানোও চলে। বড়ো পয়ারের দেহসংস্থান এর উলটো; তার প্রথমভাগে আট, শেষভাগে দশ; তার গৌরবটা ক্রমেই প্রশস্ত হয়ে উঠেছে। ছোটো পয়ারের ছিবলেমির একটা পরিচয় দেওয়া যাক।

খুব তার বোলচাল, সাজ ফিটকাট,
তকরার হলে আর নাই মিটমাট।
চশমায় চমকায় আড়ে চায় চোখ,
কোনো ঠাই ঠেকে নাই কোনো বড়ো লোক।

এর ভাগগুলোকে কাটা-কাটা ছোটো-ছোটো করে হৃদয়স্বরে হৃদয়বর্ণে
ঘনঘন ঝাঁক দিয়ে এর চটুলতা বাড়িয়ে দেওয়া গেছে। এখানে
এটা পাতলা কিরিচের মতো। একেই আবার যুগ্মধ্বনির যোগে মজবুত
করে খাড়া করে তোলা যায়।

বাক্য তার অনর্গল মরসজ্জাশালী,
তর্কযুদ্ধে উগ্র তেজ, শেষ যুক্তি গালি।
ক্রুটিপ্রচ্ছন্ন চক্ষু কটাক্ষিয়া চায়,
কুত্রাপিও মহত্বের চিহ্ন নাহি পায়।

যেখানে-সেখানে নানা প্রকার অসমান ভার নিয়েও পয়ারের পদস্থলন
হয় না, এই তত্ত্বটির মধ্যে অসামান্যতা আছে। অত্ৰ কোনো ভাষার
কোনো ছন্দে এ-রকম স্বচ্ছন্দতা এতটা পরিমাণে আছে বলে আমি তো
জানিনে।

এর কৌশলটা কোন্‌খানে যখন ভেবে দেখা যায়, তখন দেখি পয়ারে
প্রত্যেক পদের মাঝখানে ও শেষে যে দুটো ইঁফ ছাড়বার যতি আছে
সেইখানেই তার ভারসাম্যস্থ হয়ে থাকে।

নিঃস্বতা-সংকোচে দিন | অবসন্ন হলে
নিভুতে নিঃশব্দ সন্ধ্যা | নেয় তারে কোলে।

গণনা করে দেখলে ধরা পড়ে এই পয়ারের দুই লাইনে ধ্বনিভারের
সাম্য নেই। তবু যে টলমল করতে করতে ছন্দটা কাত হয়ে পড়ে না,
তার কারণ ডাইনে-বাঁয়ে যতির লগির ঠেকা দিয়ে দিয়ে তাকে চালিয়ে
নেওয়া হয়। চতুস্পদ জন্তু যেমন তার ভারী দেহটাকে দুইজোড়া পায়ের

দ্বারা দুই দিকে ঠেকাতে ঠেকাতে চলে সেই রকম। পয়্যারের প্রকৃতরূপ চোদ্দটা অক্ষরে নয়, সেটা প্রথম অংশের আট অক্ষর ও দ্বিতীয় অংশের ছয় অক্ষরের পরবর্তী দুই যতিতে। অঙ্গুর সমস্ত দেহটা নিয়ে চলে। তার দেহে মুণ্ড এবং ধড়ের মধ্যে ভাগ নেই। ঘোড়ার দেহে সেই ভাগ আছে। তার মুণ্ডটার পরে যেখানে গলা সেখানে একটা যতি, ধড়ের শেষভাগে যেখানে ক্ষীণকটি সেখানেও আর একটা। এই বিভক্তভাবের দেহকে সামলিয়ে নিয়ে সে চার পা ফেলে চলে। পয়্যারেরও সেইরকম বিশেষভাবে বিভক্ত দেহ এবং চার পা ফেলতে ফেলতে চলা। চতুশ্চন্দ্র জন্তুর দুই পায়ের সমান বিস্তার। যদি এমন হত যে, কোনো জানোয়ারের পা দুটো বাঁয়ের চেয়ে ডাইনে এক ফুট বেশি লম্বা তাহলে তার চলনে স্থিতির চেয়ে অস্থিতিই বেশি হত; সুতরাং তার পিঠে সওয়ার চাপালে কোনো পক্ষেই আরাম থাকত না। ছন্দে তার একটা দৃষ্টান্ত দিই।

তরগী বেয়ে শেষে । এসেছি ভাঙা ঘাটে,
জলে না মেলে ঠাই । জলে না দিন কাটে ।

এ ছড়ায় প্রত্যেক লাইনে চোদ্দ অক্ষর এবং মাঝে আর শেষে দুই যতিও আছে। তবু ওকে পয়্যার বলবার জো নেই। ওর পা-ফেলার ভাগ অসমান।

তরগী । বেয়ে শেষে ॥ এসেছি । ভাঙা ঘাটে ॥

এক পায়ে তিন মাত্রা আর এক পায়ে চার। সাত মাত্রার পরে একটা করে যতি আছে, কিন্তু বিজোড় অক্ষর অসাম্য ঐ যতিতে পুরো বিরাম পায় না। সেইজন্তে সমস্ত পদটার মধ্যে নিয়তই একটা অস্থিরতা থাকে, যে পর্যন্ত না পদের শেষে এসে একটা সম্পূর্ণ স্থিতি ঘটে। এই অস্থিরতাই এরকম ছন্দের স্বভাব, অর্থাৎ পয়্যারের ঠিক বিপরীত। এই অস্থিরতার সৌন্দর্যকে ব্যবহার করবার জন্তেই এই রকম ছন্দের রচনা।

এর পিঠের উপর যেমন-তেমন করে যুগ্মধ্বনির সওয়ার চাপালে অস্বস্তি ঘটে। যদি লেখা যায়

বায়াহ-অঙ্ককারে এসেছি ভগ্ন যাটে

তাহলে ছন্দটার কোমর ভেঙে যাবে। তবুও যদি যুগ্মবর্ণ দেওয়াই মত হয় তাহলে তার জন্তে বিশেষভাবে জায়গা করে দিতে হবে। পয়ারের মতো উদারভাবে যেমন খুশি ভার চাপিয়ে দিলেই হল না।

অঙ্করাতে যবে | বন্ধ হল দ্বার,

বন্ধাবাতে ওঠে | উচ্চ হাহাকার।

মনে রাখা দরকার এই শ্লোক অবিকৃত রেখেও এর ভাগের যদি পরিবর্তন করে পড়া যায়, দুই ভাগের বদলে প্রত্যেক লাইনে যদি তিন ভাগ বসানো যায়, তাহলে এটা আরেক ছন্দ হয়ে যাবে। একে নিম্নলিখিত রকম ভাগ করে পড়া যাক।

অঙ্করাতে | যবে বন্ধ | হল দ্বার,

বন্ধাবাতে | ওঠে উচ্চ | হাহাকার।

পশুপক্ষীদের চলন সমান মাত্রার দুই বা চার পায়ের উপর। এই পা-কে কেবল যে চলতে হয় তা নয়, দেহভার বইতে হয়। পদক্ষেপের সঙ্গেসঙ্গেই বিরাম আছে বলে বোঝা সামলিয়ে চলা সম্ভব। আজ পৃথিবী জীবলোকে জুড়িওয়ালা পায়ের পরিবর্তে চাকার উদ্ভব কোথাও হল না। কেননা চাকা না থেমে গড়িয়ে চলে, চলার সঙ্গে থামার সামঞ্জস্য তার মধ্যে নেই। দুইমূলক সমমাত্রায় দুই পায়ের চাল, তিনমূলক অসমমাত্রায় চাকার চাল। দুইপা-ওয়ালা জীব উঁচুনিচু পথের বাধা ডিঙিয়ে চলে যায়। পয়ারের সেই শক্তি। চাকা বাধায় ঠেকলে ধাক্কা খায়, ত্রৈমাত্রিক ছন্দের সেই দশা। তার পথে যুগ্মস্বর বাতে বাধা হয়ে না দাঁড়ায় সেই চেষ্টা করতে হবে।

অধীর বাতাস এল সকালে.
বনেরে বুখাই শুধু বকালে ।
দিনশেষে দেখি চেয়ে
ঝরা ফুলে মাটি ছেয়ে
লতারে কাঙাল করে ঠকালে ।

এ ছন্দ পয়ারজাতীয়, টেনিস-খেলোয়াড়ের আধা-পায়জামার মতো বহরটঃ
নিচের দিকে ছাঁটা । এ ছন্দে তাই যুগ্মস্বর যেমন খুশি চলে ।

নবাবশ-চন্দনের তিলকে
দিক্‌ললাট এঁকে আজি দিল কে ।
বরণের পাত্র হাতে
উষা এল সুপ্রভাতে,
জয়শঙ্খ বেজে ওঠে ত্রিলোকে ।

কিন্তু

শরতে শিশির বাতাস লেগে
জল ভরে আসে উদাসী মেঘে ।
বরষন তবু হয় না কেন,
বাধা নিয়ে চেয়ে রয়েছে যেন ॥

এখানে তিনমাত্রার ছন্দ গড়িয়ে চলেছে । চাকার চাল, পা-ফেলার
চাল নয় ; তাই যুগ্মবর্ণের স্বেচ্ছাচারিতা এর সইবে না ।

চাষের সময়ে যদিও করিনি হেলা,
ভুলিয়া ছিলাম ফসল-কাটার বেলা ।

পয়ারের মতোই চোন্দটা অকরে পদ, কিন্তু জাত আলাদা । তিনমাত্রার
চাকায় চলেছে । পদাতিকের সঙ্গে চক্রীর মেলে না ।

শ্রামল ঘন | বকুলবন | ছায়ে ছায়ে

যেন কী হর | বাজে মধুর | পায়ে পায়ে ।

এখানেও চোদ অক্ষর। কিন্তু এর চালে পয়ারের মতো সমমাত্রার পদচারণের শাস্তি নেই বলে বিষমমাত্রার ভাগগুলি ষতির মধ্যেও গতির ঝোঁক রেখে দেয়। খোঁড়া মাহুঘের চলার মতো, যতক্ষণ না লক্ষ্য স্থানে গিয়ে বসে পড়ে থেমেও ভালো করে থামতে পারে না।

বাংলা চলতি ভাষায় মূল সংস্কৃত শব্দের অনেকগুলি স্বরবর্ণই কোনোটা আধখানা কোনোটা পুরোপুরি ক্ষয়ে যাওয়াতে ব্যঞ্জনগুলো তাল পাকিয়ে অত্যন্ত পরস্পরের গায়ে-পড়া হয়ে গেছে। স্বরের ধ্বনিই ব্যঞ্জনের ধ্বনিকে অবকাশ দেয়, তার স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করে; সেগুলো সরে গেলেই ব্যঞ্জনধ্বনি পিণ্ডীভূত হয়ে পড়ে। চলিত এবং চলতি, ঘৃণা এবং ঘেন্না, বসতি এবং বসুতি, শব্দগুলো তুলনা করে দেখলেই বোঝা যাবে। সংস্কৃত ভাষায় স্বরধ্বনির দাক্ষিণ্য, আর প্রাকৃত-বাংলায় তার কার্পণ্য, এইটাই হল দুটো ভাষার ধ্বনিগত মূল পার্থক্য। স্বরবর্ণবহুল ধ্বনিসংগীত এবং স্বরবর্ণবিবল ধ্বনিসংগীতে প্রভূত প্রভেদ। এই দুইয়েরই বিশেষ মূল্য আছে। বাঙালি কবি তাঁদের কাব্যে যথাস্থানে দুটোরই সুযোগ নিতে চান। তাঁরা ধ্বনিরসিক বলেই কোনোটাকেই বাদ দিতে ইচ্ছা করেন না।

প্রাকৃত-বাংলার ধ্বনির বিশেষত্ববশত দেখতে পাই তার ছন্দ তিন-মাত্রার দিকেই বেশি ঝুঁকেছে। অর্থাৎ তার তালটা স্বভাবতই একতালা-জাতীয়, কাওয়ালিজাতীয় নয়। সংস্কৃত ভাষায় এই 'তাল' শব্দটা দুই সিলেব্লে; বাংলায় ল আপন অন্তিম অকার খসিয়ে ফেলেছে, তার জায়গায় টি বা টা যোগ করে শব্দটাকে পুষ্ট করবার দিকে তার ঝোঁক। টি টা-এর ব্যবধান যদি না থাকে তবে ঐ নিঃস্বর ধ্বনিটি প্রতিবেশী যে-কোনো ব্যঞ্জন বা স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে পূর্ণতা পেতে চায়।

রূপসাগরের তলে ডুব দিহু আমি

এটা সংস্কৃত-বাংলার ছাঁদে লেখা। এখানে শব্দগুলো পরস্পর গা-ঘেঁষা

নয়। বাংলা-প্রাকৃতের অনিবার্ধ নিয়মে এই পদের যে শব্দগুলি হসন্ত, 'তারা আপনারই স্বরধ্বনিকে প্রসারিত করে ফাঁক ভরতি করে নিয়েছে। 'রূপ' এবং 'ডুব' আপন উকারধ্বনিকে টেনে বাড়িয়ে দিলে। 'সাগরের' শব্দ আপন একারকে পরবর্তী হসন্ত র-এর পঙ্খতা চাপা দিতে লাগিয়েছে। এই উপায়ে ঐ পদটার প্রত্যেক শব্দ নিজের মধ্যেই নিজের মর্যাদা বাঁচিয়ে চলেছে। অর্থাৎ এ-ছন্দে ডিমক্রেসির প্রভাব নেই। এই রকমের ছন্দে দুইমাত্রার ধ্বনি আপন পদক্ষেপের প্রত্যেক পর্যায়ে যে অবকাশ পায় তা নিয়ে তার গৌরব। বস্তুত এই অবকাশের স্বেযোগ গ্রহণ করে তার ধ্বনিসমারোহ বাড়িয়ে তুললে এ ছন্দের সার্থকতা। যথা—

চেতন্ত নিমগ্ন হল রূপসিকুতলে।

প্রাকৃত-বাংলা দেখা যাক।

রূপসাগরে ডুব দিয়েছি অরূপ রতন আশা করি

এখানে 'রূপ' আপন হসন্ত প-এর ঘোঁকে 'সাগরে'র সা-টাকে টেনে আপন করে নিয়েছে, মাঝে ব্যবধান থাকতে দেয়নি। 'রূপ-সা' তাই আপনাই তিনমাত্রা হয়ে গেল। 'সাগরে'র বাকি টুকরো রইল 'গরে'। সে আপন ওজন বাঁচাবার জগ্গে রে-টাকে দিলে লম্বা করে, তিনমাত্রা পুরল। 'ডুব' আপনার হসন্তর টানে 'দিয়েছি'র দি-টাকে করলে আত্মসাৎ। এমনি করে আগাগোড়া তিনমাত্রা জমে উঠল। হসন্ত-প্রধান ভাষা সহজেই তিনমাত্রার দানা পাকায়, এটা দেখেছি। এমন কি, যেখানে হসন্তের ভিড় নেই সেখানেও তার ঐ একই চাল। এটা যেন তার অভ্যস্ত হয়ে মজ্জাগত হয়ে গেছে। যেমন—

অচে- । তনে- । ছিলেম। ভালো-।

আমায়। চেতন। কমলি। কেনে-।

প্রাকৃত-বাংলার এই তিনমাত্রার ভঙ্গি চণ্ডীদাস জ্ঞানদাস প্রভৃতি বৈষ্ণব কবিবা সাধুভাষাতেও গ্রহণ করেছেন। যেমন—

হাসিয়া হাসিয়া মুখ নিরখিয়া
মধুর কথাটি কয়।
ছায়ার সহিতে ছায়া মিশাইতে
পথের নিকটে রয় ॥

কিন্তু প্রাকৃত-বাংলার ক্রিয়াপদ নিয়ে একটু ভাববার বিষয় আছে।

মন্তরোষে বীরভঙ্গ ছুটল উল্লুখাসে,
ঘৃণিবোগে উড়ল ধুলো রক্ত সন্ধ্যাকাশে।

কিংবা

ছুটল কেন মহেন্দ্রের আনন্দের ঘোর,
টুটল কেন উর্বশীর মঞ্জীরের ডোর।
বৈকালে বৈশাখী এল আকাশলুপ্তনে,
গুঞ্জরাতি ঢাকল মুখ মেঘাবগুপ্তনে ॥

এদের সম্বন্ধে কী বলা যাবে। প্রধানত ক্রিয়াপদেরই বিশেষ রূপটাতে প্রাকৃত-বাংলার চেহারা ধরা পড়ে। উপরের ছড়াগুলিতে ‘উড়ল’ ‘ছুটল’ ‘টুটল’ ‘ঢাকল’ প্রভৃতি প্রয়োগ নিয়ে তর্কটা ছন্দের তর্ক নয়, ভাষারীতির। এই রকম ক্রিয়াপদ যদি ব্যবহার করি তবে ধরে নিতে হবে ঐ ছড়াগুলি প্রাকৃত-বাংলাতেই লেখা হচ্ছে। আমি যে প্রবন্ধ লিখছি এও প্রাকৃত-বাংলার ঠাটে। যদি আমাদের কারো সঙ্গে মুখে মুখে আলোচনা করতে হত তাহলে এই লেখার সঙ্গে আমার মুখের কথা, কোনো তফাত থাকত না। মাঝে মাঝে অভ্যাসদোষে হয়তো ইংরেজি শব্দ মুখ দিয়ে বেরিয়ে যেত, কিন্তু কখনোই ‘করিয়াছিল’ ‘গিয়াছে’ ধরনের ক্রিয়াপদ ভুলেও ব্যবহার করতে পারতুম না। আবার প্রাকৃত-বাংলার ক্রিয়াপদ সংস্কৃত-বাংলায়

ব্যবহার করাও চলে না। প্রবোধচন্দ্র ‘বিচিত্রা’য় লিখেছেন যে, বাঙালি কবির সাহস করে কবিতায় ‘করিব’ ‘চলিব’ প্রভৃতি প্রয়োগ না করে কেন ‘করব’ ‘চলব’ প্রয়োগ না করেন। যদি প্রশ্নটার অর্থ এই হয় যে, অযথা-স্থানে কেন করিনে তবে তার উত্তর দেওয়া অনাবশ্যক। যদি বলেন যথাস্থানেও কেন করিনে তবে তার উত্তরে বলব, যথাস্থানে করে থাকি।

যে তর্ক নিয়ে লেখা শুরু করেছিলেম সেটাতে ফিরে আসা যাক। বাংলায় হসন্তমধ্য শব্দগুলোয় কয় মাত্রা গণনা করা হবে তাই নিয়ে সংশয় উঠেছে।

[সংস্কৃত ভাষায় শব্দের মাঝখানে হসন্তবর্ণ যুক্তবর্ণের রূপ ধরে সাধুভাষায় অনায়াসেই আপন স্থান পেয়েছে। একমাত্র খণ্ড-৭ অক্ষরমহলে আপন অম্বুবর্তী জুড়ির সঙ্গে বিচ্ছিন্ন হয়ে আছে। প্রাকৃত-বাংলায় শব্দমধ্যবর্তী হসন্তবর্ণ আপন বিচ্ছিন্ন অক্ষররূপ রক্ষা করে রয়ে গেছে। তার অধিকাংশই ক্রিয়াপদ।]

যেগুলি ক্রিয়াপদ নয় সে সম্বন্ধে আমার বক্তব্য এ-প্রবন্ধের গোড়াতেই আলোচনা করেছি। বলেছি নিয়মের বিকল্প চলে; কেননা বাঙালির কান সাধারণ ব্যবহারে সেই বিকল্প মঞ্জুর করেছে। এ-ক্ষেত্রে হিসাবে একটা মাত্রার কমিবেশি নিয়ে তর্ক ওঠে না।

চিমনি ভেঙে গেছে দেখে গিল্লি রেগে খুন,

ঝি বলে আমার দোষ নেই ঠাকরন।

অস্তুত ‘চিমনি’কে দুই মাত্রা করায় কবির দোষ হয়নি। আবার

চিমনি কেটেছে দেখে গৃহিণী সরোব,

ঝি বলে ঠাকরন মোর নাই কোনো দোষ।

এ রকম বিপর্যয়ও চলে। একই ছড়ায় ‘চিমনি’কে একমাত্রা গ্রেসমার্কি দেওয়া হয়েছে, অথচ ‘ঠাকরন’কে খর্ব করে তিনমাত্রায় নামানো গেল। অপরাধ ঘটেছে বলে মনে করিনি।

কুস্তির আখড়ায় ভিত্তিকে ধরে
জল ছিটাইয়া দাও, ধূলা যাক মরে ।

অপর পক্ষে

রাস্তা দিয়ে কুস্তিগির চলে ঘেঁষাঘেঁষি,
একটা নয় দুটো নয় একশোর বেশি ।

প্রয়োজনমতো এটাও চলে, ওটাও চলে । নিখতিরি মাপে বিচার করতে
গেলে বিপুল ওজনের পয়ার হচ্ছে

পালোয়ানে পালোয়ানে চলে ঘেঁষাঘেঁষি ।

তাতে প্রত্যেক অক্ষর নিখুঁত একমাত্রা, সবস্বচ্ছ চোদ্দটা । ‘রাস্তা’ ‘কুস্তি’
প্রভৃতি শব্দে ওজন বেড়ে যায়, তবুও বহুসহিষ্ণু পয়ারকে কাবু করতে
পারে না ।

প্রাকৃত-বাংলার ক্রিয়াপদ নিয়ে কথা হচ্ছিল । ক্রিয়াপদেই তার
আপন চেহারা । ঐটুকু ছাড়া তার আর কোনো উপসর্গ নেই বললেই
চলে । বাংলা-সংস্কৃত ভাষার মতো সে শুচিবায়ুগ্রস্ত নয় । ভোজে বসে
গেছে ব্রাহ্মণ, তাকে পরিবেশনকর্তা জিজ্ঞাসা করলে, নিরামিষ না আমিষ ।
সে বললে, হৌ কর্তব্যো । তেমনি শব্দবাছাই নিয়ে যদি প্রাকৃত-বাংলাকে
প্রশ্ন করা যায়, ‘কী চাই, প্রাকৃত শব্দ না সংস্কৃত শব্দ’ সে বলবে,
দ্বৈ কর্তব্যো । তার জ্ঞাতবিচার নেই বললেই হয় । পছন্দ হবামাত্র
ইংরেজি পারসি সব শব্দই সে আত্মসাৎ করে । আবার অমরকোষবিহারী
বড়ো বড়ো বহরওয়ালার সংস্কৃত শব্দকে ওদেরি ভিড়ের মধ্যে মিলিয়ে
নেয় । সংস্কৃত ভাষার প্রতি সম্মমবশত তার মুখে বাধবে না—

রূপযৌবন উপচৌকন

দেবেন কণ্ঠা তাহারে,

তাই পরেছেন চীনাংগকের

পটবদন বাহারে ।

নন-কো-অপরেশনের দিনেও ইংরেজি শব্দ চালিয়ে দিতে পিকেটিঙেক
ভয় নেই। যথা—

আইডিয়াল নিয়ে থাকে, নাহি চড়ে হাঁড়ি,
প্র্যাকটিক্যাল লোকে বলে, এ যে বাড়াবাড়ি।
শিবনেত্র হল বুঝি, এইবার মোলো,
অকসিজেন নাকে দিয়ে চাক্ষু করে তোলো।

কিন্তু সংস্কৃত-বাংলায় বাছবিচার খুব কড়া। আধুনিকদের হাতে পড়ে
শ্লেষপনা কিছুকিছু সয়ে গেছে; কিন্তু সেটুকু বড়োজোর বাইরের
রোয়াকে, ভিতরমহলে রীতিরক্ষা সম্বন্ধে কষাকষি।

কর্ণে দিলা ঝুমকাফুল, নাসিকায় নথ,
অঙ্গসজ্জা-সমাধানে ভূরি মেহন্নত।

এটাকে প্রহসন বলে পাঠক হয়তো মাপ করতে পারেন, কিন্তু প্রাকৃত-
বাংলায় এই রকম ভিন্নপর্যায়ের শব্দগুলো যখন কাছাকাছি বসানো
যায় তাদের আওয়াজের মধ্যে অত্যন্ত বেশি বেমিল হয় না। আমার
এই গুণপ্রবন্ধ পড়ে দেখলে পাঠকেরা সেটা লক্ষ্য করতে পারবেন।
কিন্তু এটাও দেখে থাকবেন এটার মধ্যে ‘করিব’ ‘করিয়াছে’ ‘করিয়াছিল’
প্রভৃতি ক্রিয়ারূপ কলমের কোনো ভুলে ঢুকে পড়বার কোনো সম্ভাবনা
নেই। সেইজন্তে আমরা বাংলায় সংস্কৃতে ও প্রাকৃতে দুই ভিন্ন নিয়মেই
চলি, তার অগ্রথা করা অসম্ভব। তাই বাংলাকাব্যে এই দুই ভাষার
ধারায় ছন্দের রীতি যদি দুই ভিন্ন পথ নিয়ে থাকে তবে সেই আপত্তিতে
গুঙ্কির গোময়লেপনে সমস্ত একাকার করবার পক্ষপাতী আমি নই।
আমি বলি, ছো কর্তব্যো। কারণ ছন্দের এই দ্বিবিধরসেই আমার
রসনার লোভ।

৩

...তব চিত্তগগনের দূর দিক্‌সীমা
বেদনার রাঙা মেঘে পেয়েছে মহিমা ।

এখানে ‘দিক্’ শব্দের ক্ হসন্ত হওয়া সত্ত্বেও তাকে একমাত্রার পদবি দেওয়া
গেল। নিশ্চিত জানি পাঠক সেই পদবির সম্মান স্বতই রক্ষা করে
চলবেন।

মনের আকাশে তার দিক্‌সীমানা বেয়ে
বিবাগী স্বপনপাখি চলিয়াছে ধেয়ে ।

অথবা

দিগ্‌বলয়ে নবশশিলেখা
টুকুরো যেন মানিকের রেখা।

এতেও কানের সম্মতি আছে।

দিক্‌প্রান্তে ওই চাঁদ বুঝি
দিক্‌-ত্রাস্ত মরে পথ খুঁজি।

আপত্তির বিশেষ কারণ নেই।

দিক্‌প্রান্তের ধূমকেতু উল্লসের প্রলাপের মতো
নক্ষত্রের আঙিনায় টলিয়া পড়িল অসংগত।

এও চলে। একের নজিরে অন্নের প্রামাণ্য ঘোচে না।

কিন্তু যারা এ নিয়ে আলোচনা করছেন তাঁরা একটা কথা বোধ
হয় সম্পূর্ণ মনে রাখছেন না যে, সব দৃষ্টান্তগুলিই পয়ারজাতীয় ছন্দের।
আর এ-কথা বলাই বাহুল্য যে, এই ছন্দ যুক্তধ্বনি ও অযুক্তধ্বনি উভয়কেই
বিনা পক্ষপাতে একমাত্রারূপে ব্যবহার করবার সনাতন অধিকার
পেয়েছে। আবার যুক্তধ্বনিকে দুইভাগে বিভক্ত করে তাকে দুইমাত্রায়
ব্যবহার করার স্বাধীনতা সে যে দাবি করতে পারে না তাও নয়।

যাকে আমি অসম বা বিষমমাত্রার ছন্দ বলি যুক্তধ্বনির বাছবিচার
তাদেরই এলাকায়।

হ্রৎ-ঘটে হুধারস ভরি

কিংবা

হ্রৎ-ঘটে অমৃতরস ভরি

তৃষা মোর হরিলে হৃন্দরী।

এ ছন্দে দুইই চলবে। কিন্তু

অমৃতনির্ঝরে হ্রৎপাত্রটি ভরি

কারে সমর্পণ করিলে হৃন্দরী।

অগ্রাহ্য, অন্তত আধুনিক কালের কানে। অসমমাত্রার ছন্দে এরকম
যুক্তধ্বনির বন্ধুরতা আবার একদিন ফিরে আসতেও পারে, কিন্তু আজ
এটার চল নেই।

এই উপলক্ষ্যে একটা কথা বলে রাখি, সেটা আইনের কথা নয়,
কানের অভিক্রচির কথা।

হ্রৎপটে আঁকা ছবিখানি

ব্যবহার করা আমার পক্ষে সহজ, কিন্তু

হ্রৎপত্রে আঁকা ছবিখানি

অল্প একটু বাধে। তার কারণ খণ্ড ৭-কে পূর্ণ ত-এর জাতে
তুলতে হলে তার পূর্ববর্তী স্বরবর্ণকে দীর্ঘ করতে হয়; এই চুরিটুকুতে
সীড়াবোধ হয় না যদি পরবর্তী স্বরটা হ্রস্ব থাকে। কিন্তু পরবর্তী
স্বরটাও যদি দীর্ঘ হয় তাহলে শব্দটার পায়ামাভারি হয়ে পড়ে।

হ্রৎপত্রে এঁকেছি ছবিখানি

আমি সহজে মঞ্জুর করি, কারণ এখানে ‘হ্রৎ’ শব্দের স্বরটি ছোটো ও ‘পত্ৰ’
শব্দের স্বরটি বড়ো। রসনা ‘হ্রৎ’ শব্দ দ্রুত পেরিয়ে ‘পত্ৰ’ শব্দে পুরো
ঝোক দিতে পারে। এই কারণেই ‘দিক্‌সীমা’ শব্দকে চারমাত্রার

আসন দিতে কুণ্ঠিত হইনে, কিন্তু ‘দিক্‌প্রাস্ত’ শব্দের বেলা ঈষৎ-একটু
 দ্বিধা হয়। শ্রীকৃষ্ণ বলেছেন, দরিত্রান্ ভর কোন্তেয়; ‘দিক্‌সীমা’ কথাটি
 দরিদ্র, ‘দিক্‌প্রাস্ত’ কথাটি পরিপুষ্ট।

এ অসীম নগনের তীরে

মৃৎকণা জানি ধরগীরে।

‘মৃৎকণা’ না বলে যদি ‘মৃৎপিণ্ড’ বলা যায় তবে তাকে চালিয়ে দেওয়া যায়,
 কিন্তু একটু ঘেন ঠেলতে হয় তবেই চলে।

মৃৎ-ভবনে এ কী স্থা

রাখিয়াছ হে বহুধা।

কানে বাধে না। কিন্তু

মৃৎ-ভাণ্ডে এ কী স্থা

ভরিয়াছ হে বহুধা।

কিছু পীড়া দেয় না যে তা বলতে পারিনে। কিন্তু অক্ষর গনতি করে
 যদি বল ওটা ইন্‌ভীডিয়স্ ডিস্টিক্‌শন, তাহলে চূপ করে যাব। কারণ
 কান-বেচারি প্রিমিটিভ্ ইন্ড্রিয়, তর্কবিজ্ঞান অপটু।...

পরিচয়—১৩৩২ কার্তিক

সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ

সংস্কৃত-বাংলা এবং প্রাকৃত-বাংলার গতিভঙ্গিতে একটা লয়ের তফাত আছে। তার প্রকৃত কারণ প্রাকৃত-বাংলার দেহতত্ত্বটা হসন্তের ছাঁচে, সংস্কৃত-বাংলার হলন্তের। অর্থাৎ উভয়ের ধ্বনিস্বভাবটা পরস্পরের উলটো। প্রাকৃত-বাংলা স্বরবর্ণের মধ্যস্থতা থেকে মুক্ত হয়ে পদে পদে তার ব্যঞ্জনধ্বনিগুলোকে আঁট করে তোলে। সুতরাং তার ছন্দের বুনানি সমতল নয়, তা তরঙ্গিত। সোজা লাইনের স্রোতে ধরে বিশেষ কোনো প্রাকৃত-বাংলার ছন্দকে মাপলে হয়তো বিশেষ কোনো সংস্কৃত-বাংলার ছন্দের সঙ্গে সে বহুরে সমান হতে পারে, কিন্তু স্রোতের মাপকে কি আদর্শ বলে ধরা যায়।

মনে করা যাক রাজমিস্ত্রি দেয়াল বানাচ্ছে, ওলনদণ্ড ঝুলিয়ে দেখা গেল সেটা হল বার ফিট। কিন্তু মোটের উপর দেয়াল খাড়া দাঁড়িয়ে থাকলেও সেটার উপরিতল যদি ঢেউখেলানো হয়, তবে কারুবিচারে সেই তরঙ্গিত ভঙ্গিটাই বিশেষ আখ্যা পেয়ে থাকে। দৃষ্টান্তের সাহায্য নেওয়া যাক।

‘বউ কথা কও, বউ কথা কও’

যতই গায় সে পাখি,

নিজের কথাই কুণ্ডবনের

সব কথা দেয় ঢাকি।

খাড়া স্রোতের মাপে দাঁড়ায় এই

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
বউ ক | থা কও | বউ ক | থা কও .

১ ২ ১ ২ ১ ২
ব তই | গায় সে | পা খি,

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
নি জের। ক খাই। কুন্ জ। ব নের

১ ২ ১ ২ ১ ২
সব ক। খা দেয়। ঢা কি।

সেই স্ততোর মাপে এর সংস্কৃত সংস্করণকে মাপা যাক

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
ক খা। ক হ। ক খা। ক হ

১ ২ ১ ২ ১ ২
পা ধি। য ত। ডা কে,

১ ২ ১ ২ ১ ২ ১ ২
নি জ। ক খা। কা ন। নের

১ ২ ১ ২ ১ ২
স ব। ক খা। ঢা কে

স্ততোর মাপে সমান। কিন্তু কান কি সেই মাপে আঙল গুনে ছন্দের
পরিচয় নেয়। ছন্দ যে ভঙ্গি নিয়ে, বস্তুর পরিমাপ নিয়ে নয়।

তোমার সঙ্গে আমার মিলন

বাধল কাছেই এসে।

তাকিয়ে ছিলাম আসন মেলে,

অনেক দূর যে পেরিয়ে এলে,

আঙিনাতে বাড়িয়ে চরণ

ফিরলে কঠিন হেসে।

তীরের হাওয়ায় তরী উধাও

পারের নিরুদ্ধেশে ॥

এরই সংস্কৃত রূপান্তর দেওয়া যাক।

তোমা সনে মোর প্রেম

বাধে কাছে এসে।

চেয়েছি শু আঁখি মেলে,
বহুদূর হতে এলে,
আঙিনাতে পা বাড়িয়ে
কিরে গেলে হেসে ।
তীর-বায়ে তরী গেল
ওপারের দেশে ॥

মাপে মিলল, কিন্তু লয়ে মিলেছে কি । সমুদ্র যখন স্থির থাকে আর সমুদ্র যখন ঢেউ খেলিয়ে ওঠে তখন তার দৈর্ঘ্যপ্রস্থ সমান থাকে, কিন্তু তার ভঙ্গির বৈচিত্র্য ঘটে । এই ভঙ্গি নিয়েই ছন্দ । বিধাতা সেই ভঙ্গির দিকে তাকিয়েই মৃদঙ্গ বাজান, বোল বদলিয়ে দেন, তাই মনের মধ্যে ভিন্ন রকমের আঘাত লাগে ।

আমি অগ্রত্ৰা বলেছি, প্রাকৃত-বাংলার ছন্দে যতিবিভাগ সকল সময় ঠিক কাটাকাটা সমান ভাগে নয় । পাঠক এক জায়গায় মাত্রা হরণ করে আরেক জায়গায় ওজন রেখে তা পূরণ করে দিলে নালিশ চলে না । এইজন্তে একই কবিতা পাঠক আপন রুচি-অনুসারে কিছুপরিমাণে ভিন্ন-রকম করে পড়তে পারেন ।

রূপসাগরে ডুব দিয়েছি
অরূপ রতন আশা করি ।
ঘাটে ঘাটে ফিরব না আর
ভাসিয়ে আমার জীর্ণ তরী ॥

এই কবিতাটি আমি পড়ি ‘রূপ’ এবং ‘ডুব’ এবং ‘অরূপ’ শব্দের ধ্বনিকে দীর্ঘ করে । অর্থাৎ ঐ উকারগুলোর ওজন হয় দুইমাত্রার কিছু বেশি । তখন তারই পূরণস্বরূপে ‘ডুব দিয়েছি’র পরে যতিকে খামতে দেওয়া যায় না । অপরপক্ষে ‘ঘাটে ঘাটে’ শব্দে মাত্রাহ্রাসের ক্রটি পূরণ করবার

বরাত দেওয়া যায় ‘ফিরব না’ শব্দের উপর। নইলে লিখতে হত
‘সাতঘাটে আর ফিরব না ভাই’।

সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত বাংলায় ছন্দে লয়ের যে ভেদ কানে লাগে
তার কারণ সংস্কৃত-বাংলায় অনেক স্থলেই ষে-শব্দের মাপ দুইয়ের তার
ওজনও দুইয়ের। যেমন—

১	২	১	২
তো	মা	স	নে

কিন্তু প্রাকৃত-বাংলায় প্রায়ই সে স্থলে মাপ দুইয়ের হলেও ওজন তিনের।
যেমন—

১	২	১	২
তো	মার	সঙ্	গে।

এতে করে তিনঘেঁষা ছন্দের প্রকৃতি বদলে যায়। ‘রূপসাগরে’ গানটির
পরিবর্তে লেখা যেতে পারত

রূপরসে ডুব দিখু অরূপের আশা করি।
ঘাটে ঘাটে ফিরব না বেয়ে মোর ভাঙা তরী।

যদি কেউ বলেন দুটোর একই ছন্দ তাহলে এইটুকু বলে চূপ করব যে,
আমার সঙ্গে মতে মিলল না। কেননা আমি ছন্দ গুনিতে, আমি ছন্দ
গুনি।

ছন্দের মাত্রা

১

বহুকাল পূর্বে একটি গান রচনা করেছিলাম। ‘সবুজপত্র’ সেটি উদ্ধৃত হয়েছিল।^১

আঁধার রজনী পোহাল,
জগৎ পুরিল পুলকে,
বিমল প্রভাত-কিরণে
মিলিল ছ্যালোক ভুলোকে।

তাছাড়া এই ছন্দে পরবর্তী কালে দুই-একটি শ্লোক লিখেছিলাম। যথা—

গোড়াতেই ঢাক বাজনা,
কাজ করা তার কাজ না।

আরেকটি—

শক্তিহীনের দাপনি
আপনারে মারে আপনি।

বলা বাহুল্য এগুলি নয় মাত্রার চালে লেখা।

‘সবুজপত্র’র প্রবন্ধে তার পরে দেখিয়েছিলাম ধ্বনিসংখ্যার কতরকম হেরফের করে এই ছন্দের বৈচিত্র্য ঘটতে পারে, অর্থাৎ তার চলন কত ভঙ্গির হয়। তাতে যে-দৃষ্টান্ত রচনা করেছিলাম তার পুনরুক্তি না করে নতুন বাণী প্রয়োগ করা যাক।

এইখানে বলে রাখা ভালো এই প্রবন্ধে ব্যবহৃত উদাহরণগুলিতে প্রত্যেক ভাগে তাল দিলে ছন্দের পার্থক্য ধরা সহজ হয়।

১ ২৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য। গানটি প্রথম প্রকাশিত হয় ১২৯২ সালে ‘রবিচ্ছায়া’ গ্রন্থে।

২ ২৩-২৬ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

উপরের ছন্দে ৩+৩+৩-এর লয়। নিচের ছন্দে ৩+২+৪-এর লয়।

আসন | দিলে | অনাহুতে
 ভাষণ | দিলে | বীণাতানে,
 বুঝি গো | তুমি | মেঘদূতে
 পাঠায়ে | ছিলে | মোর পানে।
 বাদল রাতি এল যবে
 বসিয়াছিহু একা-একা,
 গভীর গুরু-গুরু রবে
 কী ছবি মনে দিল দেখা।
 পথের কথা পুবে হাওয়া
 কহিল মোরে থেকে থেকে ;
 উদাস হয়ে চলে-বাওয়া,
 খাপামি সেই রোষিবে কে।
 আমার তুমি অচেনা যে,
 সে কথা নাহি মানে হিয়া,
 তোমারে কবে মনোমাঝে
 জেনেছি আমি না জানিয়া।
 ফুলের ডালি কোলে দিহু,
 বসিয়াছিলে একাকিনী,
 তখনি ডেকে বলেছিহু,
 তোমার চিনি, ওগো চিনি।

তার পরে ৪+৩+২ :

বলেছিহু | বসিতে | কাছে,
 দেবে কিছু | ছিল না | আশা,
 দেব বলে | যেজন | বাচে
 বুঝিলে না | তাহারো | ভাষা।

শুকতারি চাঁদের সাথী

বলে, “প্রভু, বেসেছি ভালো,

নিরে যেয়ো আমার বাতি

যেথা যাবে তোমার আলো।”

ফুল বলে, “দখিন হাওয়া,

বাঁধিব না বাহর ডোরে,

ক্ষণতরে তোমারে পাওয়া

চিরতরে দেওয়া যে মোরে ॥”

তার পরে ৩+৬ :

বিজুলি | কোথা হতে এলে,

তোমারে | কে রাখিবে বেঁধে।

মেঘের | বুক চিরি গেলে

অভাগা | মরে কেঁদে কেঁদে।

আগুনে গাঁথা মণিহারে

ক্ষণেক সাজিয়েছ যারে,

প্রভাতে মরে হাহাকারে

বিফল রজনীর খেদে।

দেখা যাক ৪+৫ :

মোর বনে | ওগো গরবী,

এলে যদি | পথ ভুলিয়া,

তবে মোর | রাঙা করবী

নিজ হাতে | নিয়ো তুলিয়া।

আরেকটা :

জলে ভরা | নয়নপাতে

বাজিতেছে | মেঘরাগিনী,

কী লাগিয়া | বিজনরাতে

উড়ে হিয়া, | হে বিবাগিনী।

গ্লানমুখে / মিলাল হাসি

গলে দোলে / নবমালিকা ।

ধরাভলে / কী ভুলে আসি

হুর ভোলে / হুরমালিকা ॥

তার পরে ৪+৪+১। বলে রাখা ভালো এই ছন্দটি পড়বার সময়
সবশেষ ধ্বনিটিকে বিচ্ছিন্ন করতে হবে ।

বারে বারে / যায় চলি-। যা,

ভাসায় ন-। রননীরে। সে,

বিরহের / ছলে ছলি-। যা

মিলনের / লাগি ফিরে। সে ।

যায় নয়নের আড়া-লে,

আসে হৃদয়ের মাঝে গো ।

বাঁশিটরে পায় মাড়া-লে

বুকে তার হুর বাজে গো ।

ফুলমালা গেল শুকা-য়ে,

দীপ নিবে গেল বাতা-সে,

মোর ব্যাধাখানি লুকা-য়ে

মনে তার রহে গাঁথা সে ।

বাবার বেলায় দুয়া-রে

তালা ভেঙে নেয় ছিনি-য়ে,

কিরিবার পথ উহা-রে

ভাঙা দ্বার দেয় চিনি-য়ে ॥

৩+২+৪-এর লয় পূর্বে দেখানো হয়েছে । ৫+৪-এর লয় এখানে
দেওয়া গেল ।

আলো এল যে / দ্বারে তব

ওগো মাধবী / বনছায়া ।

দৌছে মিলিয়া / নবনব

তুণে বিছারে / গাঁথ মায়া ॥

চাপা, তোমার আঙিনাতে
 ফেরে বাতাস কাছে কাছে;
 আজি কাঙনে একসাথে
 দোলা লাগিয়ে নাচে নাচে ।
 বধু, তোমার দেহলিতে
 বর আসিছে দেখিছ কি ।
 আজি তাহার বাশরিতে
 হিরা মিলায়ে দিয়ে সখি ॥

৬+৩-এর ঠাটেও নয় মাত্রাকে সাজানো চলে । যেমন—

সেতারের তারে | ধানশী
 মিড়ে মিড়ে উঠে | বাজিয়া ।
 গোখুলির রাগে | মানসী
 হুরে যেন এল | সাজিয়া ॥

আরেকটা :

তৃতীয়র চাঁদ | বঁকা সে,
 আপনারে দেখে | ফঁকা সে ।
 তারাদের পানে | তাকিয়ে
 কার নাম যায় | ডাকিয়ে
 সাধী নাহি পায় | আকাশে ॥

এতক্ষণ এই যে নয় মাত্রার ছন্দটাকে নিয়ে নয়-ছয় করছিলুম সেটা বাহাদুরি করবার জন্তে নয়, প্রমাণ করবার জন্তে যে এতে বিশেষ বাহাদুরি নেই । ইংরেজি ছন্দে এক্সেন্‌টের প্রভাব ; সংস্কৃত ছন্দে দীর্ঘ-হ্রস্বের স্থনির্দিষ্ট ভাগ । বাংলায় তা নেই, এইজন্তে লয়ের দাবিরক্ষা ছাড়া বাংলা ছন্দে মাত্রা বাড়িয়ে-কমিয়ে চলার আর কোনও বাধা নেই । ‘জল পড়ে পাতা নড়ে’ থেকে আরম্ভ করে পাঁচ ছয় সাত আট নয় দশ মাত্রা পর্যন্ত বাংলা ছন্দে আমরা দেখি । এই স্বযোগে কেউ বলতে পারেন

এগার মাত্রার ছন্দ বানিয়ে নতুন কীতি স্থাপন করব। আমি বলি
তা কর কিন্তু পুলকিত হোয়ো না, কেননা কাজটা নিতান্তই সহজ। দশ
মাত্রার পরে আর একটা মাত্রা যোগ করা একেবারেই দুঃসাধ্য ব্যাপার
নয়। যেমন—

চামেলির ঘনছায়া-বিতানে
বনবীণা বেজে ওঠে কী তানে।
স্বপনে মগন সেথা মালিনী
কুহুমমালার গাথা শিখানে ॥

অন্তরকমের মাত্রাভাগ করতে চাও সেও কঠিন নয়। যেমন—

মিলন-হৃলগনে | কেন বল
নয়ন করে তোর | ছল্‌ছল।
বিদায়দিনে যবে | কাটে বুক,
সেদিনো দেখেছি তো | হাসিমুখ ॥

তারপরে তের মাত্রার প্রস্তাবটা শুনতে লাগে খাপছাড়া এবং নতুন,
কিন্তু পয়ার থেকে একমাত্রা হরণ করতে দুঃসাহসের দরকার হয় না। সে
কাজ অনেকবার করেছি, তা নিয়ে নালিশ ওঠেনি। যথা—

গগনে গরজে মেঘ ঘন বরষা।

এক মাত্রা যোগ করে পয়ারের জ্ঞাতিবৃদ্ধি করাও খুবই সহজ। যথা—

হে বীর, জীবন দিয়ে মরণেরে জিনিলে,
নিজেরে নিঃস্ব করি বিধেরে কিনিলে।

ষোল মাত্রার ছন্দ দুর্লভ নয়। অতএব দেখা যাক সতর মাত্রা :

নদীতীরে দুই | কূলে কূলে।
কাশবন ছলি- | ছে।
পূর্ণিমা তারি | ফুলে ফুলে।
আপনারে ডুলি- | ছে ॥

আঠার মাত্রার ছন্দ সুপ্রচলিত। তার পরে উনিশ :

যন মেঘভার গগনতলে,
বনে বনে ছায়া তারি,
একাকিনী বসি নয়নজলে
কোন্ বিরহিনী নারী ॥

তারপরে কুড়ি মাত্রার ছন্দ সুপ্রচলিত। একুশ মাত্রা। যথা—

বিচলিত কেন মাধবীশাখা,
মঞ্জরি কাঁপে ধরধর।
কোন্ কথা তার পাতায় ঢাকা
চুপি চুপি করে মরমর ॥

তারপরে,—আর কাজ নেই। বোধ হয় যথেষ্ট প্রমাণ করতে পেরেছি যে, বাংলায় নতুন ছন্দ তৈরি করতে অসাধারণ নৈপুণ্যের দরকার করে না।

সংস্কৃত ভাষায় নূতন ছন্দ বানানো সহজ নয়, পুরানো ছন্দ রক্ষা করাও কঠিন। যথানিয়মে দীর্ঘহ্রস্ব স্বরের পর্যায় বেঁধে তার সংগীত। বাংলায় সেই দীর্ঘধ্বনিগুলিকে দুইমাত্রায় বিশ্লিষ্ট করে একটা ছন্দ দাঁড় করানো যেতে পারে, কিন্তু তার মধ্যে মূলের মর্যাদা থাকবে না। মন্দাক্রান্তার বাংলা রূপান্তর দেখলেই তা বোঝা যাবে।

যক্ষ সে কোনো জনা আছিল আনমনা, সেবার অপরাধে প্রভুশাপে
হয়েছে বিলয়গত মহিমা ছিল যত, বরষকাল যাপে দুখতাপে।
নির্জন রামগিরি-শিখরে মরে কিরি একাকী দূরবাসী প্রিয়াহারা
ষেথায় শীতল ছায় বরনা বহি যায় সীতার স্নানপূত জলধারা।
মাস পরে কাটে মাস, প্রবাসে করে বাস প্রেমসী-বিচ্ছেদে বিমলিন;
কনকবলয়-খসা বাহুর ক্ষীণদশা, বিরহদুখে হল বলহীন।
একদা আষাঢ় মাসে প্রথম দিন আসে, যক্ষ নিরখিল গিরিপর
ঘনঘোর মেঘ এসে লেগেছে সান্নিদেশে, দম্ভ হানে যেন করিবর ॥

পরিচয়—১৩৩৯ কার্তিক

উপরের প্রবন্ধে লিখেছি ‘আঁধার রজনী পোহাল’ গানটি নয়মাত্রার ছন্দে রচিত। ছন্দতত্ত্বে প্রবীণ অমূল্যবাবু ওর নয়-মাত্রিকতার দাবি একেবারে নামঞ্জুর করে দিলেন।^১ আর কারো হাত থেকে এ রায় এলে তাকে আপিল করবার যোগ্য বলেও গণ্য করতুম না, এ-ক্ষেত্রে ধাঁধা লাগিয়ে দিলে। রাস্তার লোক এসে যদি আমাকে বলে তোমার হাতে পাঁচটা আঙুল নেই তাহলে মনে উদ্বেগের কোনো কারণ ঘটে না। কিন্তু শারীরতত্ত্ববিদ এসে যদি এই সংবাদটা জানিয়ে যান তাহলে দশবার করে নিজের আঙুল গুনে দেখি, মনে ভয় হয় অন্ধ বুদ্ধি ভুলে গেছি। অবশেষে নিতান্ত হতাশ হয়ে স্থির করি, যে-কটাকে এতদিন আঙুল বলে নিশ্চিন্ত ছিলাম বৈজ্ঞানিক মতে তার সব-কটা আঙুলই নয়; হয়তো শাস্ত্রবিচারে জানা যাবে যে, আমার আঙুল আছে মাত্র তিনটি, বাকি দুটো বুড়ো আঙুল আর কড়ে আঙুল, তারা হরিজনশ্রেণীয়।

বর্তমান তর্কে আমার মনে সেইরকম উদ্বেগ জন্মেছে। ‘আঁধার রজনী পোহাল’ চরণের মাত্রাসংখ্যা যেদিক্ থেকে যেমন করে গনে দেখি নয়মাত্রায় গিয়ে ঠেকে। অমূল্যবাবু বললেন এটা তো নয়মাত্রার ছন্দ নয়ই, বাংলাভাষায় আজো নয়মাত্রার উদ্ভব হয়নি, হয়তো নিরবধিকালে কোনো এক সময়ে হতেও পারে। তিনি বলেন বাংলা ছন্দ দশমাত্রাকে মেনেছে, নয়মাত্রাকে মানেনি। এ-কথায় আরো আমার ধাঁধা লাগল।

অমূল্যবাবু পরীক্ষা করে বলছেন এ ছন্দে জোড়ের চিহ্ন স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে, ‘আঁধার রজনী’ পর্যন্ত এক পর্ব, এইখানে একটা ফাঁক, তারপরে

১ অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়—নয় মাত্রার ছন্দ : পরিচয়, ১৩৪০ কার্তিক।

‘পোহাল’ শব্দে তিনমাত্রার একটা পঙ্‌ পৰ্বাদ, তার পরে পুরো যতি । অর্থাৎ এ-ছন্দে ছয়মাত্রারই প্রাধান্য । এর খড়টা ছয়মাত্রার, ল্যাজটা তিনমাত্রার । চোখ দিয়ে এক পংক্তিতে নয়মাত্রা দেখা যাচ্ছে বটে, কিন্তু অমূল্যাবুর মতে কান দিয়ে দেখলে ওর দুটো অসমান ভাগ বেরিয়ে পড়ে ।

এর থেকে বোঝা যাচ্ছে আমার অকবিতায় আমি যে-সংখ্যাকে ‘নয়’ বলি অমূল্যাবুর অকশান্তেও তাকেই ‘নয়’ বলে বটে, কিন্তু ছন্দের মাত্রানির্ণয় সম্বন্ধে তাঁর পদ্ধতির সঙ্গে আমার পদ্ধতির মূলই প্রভেদ আছে । কথাটা পরিষ্কার করে নেওয়া ভালো ।

পৃথিবী চলছে, তার একটা ছন্দ আছে । অর্থাৎ তার গতিকে মাত্রাসংখ্যায় ভাগ করা যায় । এই ছন্দের পূর্ণায়তনকে নির্ণয় করব কোন্‌ লক্ষণ মতে । পৃথিবী নিয়মিতকালে সূর্যকে প্রদক্ষিণ করে । আমাদের পঞ্জিকা-অনুসারে পয়লা বৈশাখ থেকে আরম্ভ করে চৈত্রসংক্রান্তিতে তার আবর্তনের এক পর্যায় শেষ হয়, তার পরে আবার সেই পরিমিতকালে পয়লা বৈশাখ থেকে পুনর্বার তার আবর্তন শুরু হয় । এই পুনরাবর্তনের দিকে লক্ষ্য করে আমরা বলতে পারি পৃথিবীর সূর্যপ্রদক্ষিণের মাত্রাসংখ্যা ৩৬৫ দিন ।

মহাভারতের কথা অমৃতসমান

কাশীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান ।

এই ছন্দের মাত্রাপথে পুনরাবর্তন আরম্ভ হয়েছে কোথায় সে তো জানা কথা । সেই অনুসারে সর্বজনে বলে থাকে এর মাত্রাসংখ্যা চোদ্দ । বলা বাহুল্য এই চোদ্দমাত্রা একটা অখণ্ড নিরেট পদার্থ নয় । এর মধ্যে জোড় দেখা যায়, সেই জোড় আটমাত্রার অবসানে, অর্থাৎ ‘মহাভারতের কথা’ একটুখানি দাঁড়িয়েছে যেখানে এসে । পয়সারে এই দাঁড়াবার আড্ডা

দু-জায়গায়, প্রথম আট ধ্বনিমাত্রার পরে ও শেষার্ধের ছয় ধ্বনিমাত্রা ও দুই ষতিমাত্রার শেষে। পৃথিবীর প্রদক্ষিণ-ছন্দের মধ্যেও দুইভাগ আছে, উত্তরায়ণ ও দক্ষিণায়ন। যতিসমেত ষোলমাত্রা পয়ারেও তেমনি আছে উত্তরভাগ ও দক্ষিণভাগ, কিন্তু সেই দুটিভাগ সমগ্রেরই অন্তর্গত।

মহাভারতের বাণী
অমৃতসমান মানি,
কাশীরাম দাস ভনে
শোনে তাহা সর্বজনে।

যদিও পয়ারের সঙ্গে এর ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ তবু একে অগ্ন ছন্দ বলব, কারণ এর পুনরাবর্তন আটমাত্রায়, ষোলমাত্রায় নয়।

অঁধার রজনী পোহাল,
জগৎ পুরিল পুলকে।

এই ছন্দের আবর্তন ছয়মাত্রার পর্যায়ে ঘটে না, তার কক্ষপথ সম্পূর্ণ হয়েছে নয়মাত্রায়। নয়মাত্রায় তার প্রদক্ষিণ নিজেকে বারে বারে বহুগুণিত করছে। এই নয়মাত্রায় মাঝে মাঝে সমভাগে জোড়ের বিচ্ছেদ আছে। সেই জোড় ছয় মাত্রায় না, তিন মাত্রায়।

এই ছন্দের লক্ষণ কী। প্রশ্নের উত্তর এই যে, এর পূর্ণভাগ নয়মাত্রা নিয়ে, আংশিক ভাগ তিন, এবং সেই প্রত্যেক ভাগের মাত্রাসংখ্যা তিন। কোনো পাঠক যদি ছয়মাত্রার পরে এসে হাঁফ ছাড়েন, তাঁকে বাধা দেবার কোনো দণ্ডবিধি নেই; স্তবরাং সেটা তিনি নিজের স্বচ্ছন্দেই করবেন, আমার ছন্দে করবেন না। আমার ছন্দের লক্ষণ এই— প্রত্যেক পদে তিন কলা, প্রত্যেক কলায় তিনমাত্রা, অতএব সমগ্র পদের মাত্রাসমষ্টি নয়। অমূল্যবাবু এটিকে নিয়ে যে ছন্দ

১. 'উপপর্ষ' অর্থে ব্যবহৃত। সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রমতে 'কলা' শব্দের মানে 'মাত্রা', অর্থাৎ 'কলা' ও 'মাত্রা' একই অর্থে ব্যবহৃত হয়।

স্বাভিনির্গত তার প্রত্যেক পদে দুই কলা। প্রথম কলার মাত্রাসংখ্যা ছয়, দ্বিতীয় কলার তিন, অতএব সমগ্র পদের মাত্রাসমষ্টি নয়। দুটি ছন্দেরই মোট আয়তন একই হবে, কানে শোনাবে ভিন্নরকম।

ছান্দসিক যাই বলুন এখানে ছন্দরচয়িতা হিসাবে আমার আবেদন আছে। ছন্দের তত্ত্ব সন্ধান আমি যা বলি সেটা আমার অশিক্ষিত বলা, স্বতরাং তাতে দোষ স্পর্শ করতে পারে; কিন্তু ছন্দের রস সন্ধান আমি যদি কিছু আলোচনা করি, সংকোচ করব না, কেননা ছন্দসৃষ্টিতে অশিক্ষিতপটুত্বের মূল্য উপেক্ষা করবার নয়। ‘আধার রজনী পোহাল’ রচনাকালে আমার কান যে আনন্দ পেয়েছিল সেটা অগ্রছন্দোজ্ঞানিত আনন্দ থেকে বিশেষভাবে স্বতন্ত্র। কারণটা বলি।

অগ্রত্ব বলেছি দুই মাত্রায় সৈবর্ষ আছে, কিন্তু বেজোড় বলেই তিনমাত্রা অস্থির।^১ ত্রৈমাত্রিক ছন্দে সেই অস্থিরতার বেগটাকে বিশেষভাবে ব্যবহার করা হয়।

বিংশতি কোটি মানবের বাস

এ ভারতভূমি যবনের দাস

রয়েছে পড়িয়া শৃঙ্খলে বাঁধা।

এ-ছন্দে শব্দগুলি পরস্পরকে অস্থিরভাবে ঠেলা দিচ্ছে। একে জোড়মাত্রার ছন্দে রূপান্তরিত করা যাক।

যেথায় বিংশতি কোটি মানবের বাস

সেই তো ভারতবর্ষ যবনের দাস

শৃঙ্খলেতে বাঁধা পড়ে আছে।

এর চালটা শাস্ত। [কবিতায় ত্রৈমাত্রিক ছন্দে সাধারণত অশাস্ত বেজোড় মাত্রার দৌড়কে পরিণামে জোড়মাত্রার সীমায় লাগাম টেনে সংযত করা হয়। প্রায়ই সংগীতের একতালাজাতীয় তালের নিয়মে

১ ৩২-৪০, ৪০-৪৪, ৭১ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

বারমাত্রায় তার চরমগতি, সেই তীর্থে এসে তবে সে খাড়া হয়ে থাকে। ঐ ‘বার’ সংখ্যাটা যেন বরের ঘরের পিসি কনের ঘরের মাসি, দুইয়ের সঙ্গে তার যেমন কুটুম্বিতা তিনের সঙ্গেও তেমনি। তাই তিনমাত্রার ঝাঁকটা বারমাত্রায় এসে ঠাণ্ডা হবার সুযোগ পায়। ‘বিশ্রুতি কোটি মানবের বাস’ পদটি বারমাত্রায় স্থির হয়েছে।]

আলোচ্য নয়মাত্রার ছন্দে ‘তিন’ সংখ্যার অস্থিরতা শেষপর্যন্তই রয়ে গেছে। সেটা উচিত নয়, ছয়মাত্রার পরে থামবার একটুখানি অবকাশ দেওয়া ভালো, এমন তর্ক তোলা যেতে পারে। কিন্তু ছন্দের সিদ্ধান্ত তর্কে হয় না, ওটার মীমাংসা কানে। সৌভাগ্যক্রমে এ-সভায় সুযোগ পেয়েছি কানের দরবারে আরজি পেশ করবার। নয়মাত্রার চঞ্চল ভঙ্গিতে কান সায় দিচ্ছে না, এ-কথা যদি সুধীজন বলেন তাহলে অগত্যা চূপ করে যাব, কিন্তু তবুও নিজের কানের স্বীকৃতিকে অশ্রদ্ধা করতে পারব না।

‘আধার রজনী পোহাল’ কবিতাটি গানরূপে রচিত। সংগীতাচার্য ভীমরাও শাস্ত্রী^১ যুদ্ধের বোলে একে যে তালের রূপ দিয়েছিলেন তাতে দুটি আঘাত এবং একটি ফাঁক। যথা—

১ ২ .
আধার | রজনী | পোহাল।

এ কথা সকলেরই জানা আছে যে, ফাঁকটা তালের শেষ ঝাঁক, তারপরে পুনরাবর্তন। এই গানের স্বাভাবিক ঝাঁক প্রত্যেক তিনমাত্রায় এবং এর তালের অর্থাৎ ছন্দের সম্পূর্ণতা তিনমাত্রাঘটিত তিন ভাগে। অমূল্যাবাবু শৈলেন্দ্রবাবু^২ যদি অজ্ঞ কোনো রকমের ভাগ ইচ্ছা করেন

১ বিশ্বভারতীর ভূতপূর্ব সংগীতশিক্ষক।

২ শৈলেন্দ্রকুমার মলিক। তাঁর ‘ছন্দরস’ প্রবন্ধ (বিচিত্রা, ১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ) দ্রষ্টব্য।

তবে বচনিতার ইচ্ছার সঙ্গে তার ঐক্য হবে না, এর বেশি আমার আর কিছু বলবার নাই।

উত্তর দিগন্ত ব্যাপি দেবতাত্মা হিমাদ্রি বিরাজে,
ছই প্রান্তে ছই দিকু, মানদণ্ড বেন তারি মাঝে।

এই ছন্দকে আঠারমাত্রা যখন বলি তখন সমগ্র পদের মাত্রাসংখ্যা গণনা করেই বলে থাকি। আট মাত্রার পরে এর একটা সুস্পষ্ট বিরাম আছে বলেই এর আঠার মাত্রার সীমানার বিরুদ্ধে নালিশ চলে না।

আমাদের হাতে তিন পর্ব আছে। মণিবন্ধ পর্বন্ত এক, এটি ছোটো পর্ব, কহুই পর্বন্ত দুই, কহুই থেকে কাঁধ পর্বন্ত তিন; যাকে আমরা সমগ্র বাছ বলি সে এই তিন পর্ব মিলিয়ে। আমাদের দেহে এক বাছ অগ্নি বাহুর অবিকল পুনরাবৃত্তি। প্রত্যেক ছন্দেরই এমনতিরো একটি সম্পূর্ণ রূপকল্প অর্থাৎ প্যাটার্ন আছে। ছন্দোবদ্ধ কাব্যে সেই প্যাটার্নকেই পুনঃপুনিত করে। সেই প্যাটার্নের সম্পূর্ণ সীমার মধ্যেই তার নানা পর্ব পর্বাক প্রভৃতি থাকিছু। সেই সমগ্র প্যাটার্নের মাত্রাই সেই ছন্দের মাত্রা। ‘আধার রজনী পোহাল’ গানটিকে এইজগ্রেই নয়মাত্রার বলেছি। যেহেতু প্রত্যেক নয়মাত্রাকে নিয়েই তার পুনঃপুনঃ আবর্তন।

কোন ছত্র কী রকম ভাগ করে পড়তে হবে, এ নিয়ে মতাস্তর হওয়া অসম্ভব নয়। পুরাতন ছন্দগুলির নাম অনুসারে সংজ্ঞা আছে। নতুন ছন্দের নামকরণ হয়নি। এইজগ্রে তার আবৃত্তির কোনো নিশ্চিত নির্দেশ নেই। কবির কল্পনা এবং পাঠকের রুচিতে যদি অনৈক্য হয় তবে কোনো আইন নেই যা নিয়ে নালিশ চলতে পারে। বর্তমান প্রসঙ্গে আমার বক্তব্য এই যে, আমি যখন স্পষ্টতই আমার কোনো কাব্যের ছন্দকে নয়মাত্রার বলছি তখন সেটা অনুসরণ করাই বিহিত। হতে পারে তাতে কানের তৃপ্তি হবে না। না যদি হয় তবে সে দায় কবির।

কবিকে নিন্দা করবার অধিকার সকলেরই আছে, তার রচনাকে সংশোধন করবার অধিকার কারো নেই।

এই উপলক্ষ্যে একটা গল্প মনে পড়ছে। গল্পটা বানানো নয়। পার্লামেন্টে দর্শকদের বসবার আসনে দুটি শ্রেণীভাগ আছে। সম্মুখভাগের আসনে বসেন যারা খ্যাতনামা, পশ্চাতের ভাগে বসেন অপর-সাধারণ। দুই বিভাগের মাঝখানে কেবল একটিমাত্র দড়ি বাঁধা। একজন ভারতীয় দর্শক সেই সামনের দিক নির্দেশ করে প্রহরীকে জিজ্ঞাসা করেছিলেন, “Can I go over there?” প্রহরী উত্তর করেছিল, “Yes, sir, you can, but you mayn’t।” ছন্দেও যতিবিভাগ সম্বন্ধে কোনো কোনো ক্ষেত্রে canএর নিষেধ বলবান্ নয়, কিন্তু তবু mayর নিষেধ স্বীকার্য। একটা দৃষ্টান্ত দেখা যাক। পাঠকমহলে স্বনামখ্যাত পয়ার ছন্দের একটা পাকা পরিচয় আছে, এইজন্তে তার পদে কোথায় আধা যতি কোথায় পুরো যতি তা নিয়ে বচসার আশঙ্কা নেই। নিম্নলিখিত কবিতার চেহারা অবিকল পয়ারের। সেই চোখের দলিলের জোরে তার সঙ্গে পয়ারের চালে ব্যবহার অবৈধ হয় না।

মাথা তুলে তুমি যবে চল তব রথে
তাকাও না কোথা আমি কিরি পথে পথে,
অবসাদজাল মোরে ঘেরে পায় পায়।
মনে পড়ে এই হাতে নিয়েছিলে সেবা,
তবু হায় আজ মোরে চিনিবে সে কেবা,
তোমারি চাকার ধূলা মোরে ঢেকে যায়।

কিন্তু যদি পয়ার নাম বদলিয়ে এর নাম দেওয়া যায় ‘ষড়ঙ্গী’ এবং এর যথোচিত সংজ্ঞা নির্দেশ করি তাহলে বিনা প্রতিবাদে নিম্নলিখিত ভাগেই একে পড়া উচিত হবে।

মাথা তুলে তুমি
যবে চল তব
রথে

তাকাও না কোথা

আমি কিরি পথে

পথে,

অবসাদজাল

ঘেরে মোরে পার

পার ।

মনে পড়ে এই

হাতে নিরেছিলে

সেবা,

তবু হার আজ

মোরে চিনিবে সে

কেবা,

তোমারি ঢাকার

ধূলা মোরে ঢেকে

ষায় ॥

এর প্রত্যেক পদে চোদ্দ মাত্রা, তিন কলা, সেই কলার মাত্রাসংখ্যা
যথাক্রমে ছয় ছয় দুই ।

অমূল্যবাবুর মতে বাংলায় নয়মাত্রার ছন্দ নেই, আছে দশমাত্রার,
কিন্তু দশমাত্রার উর্ধ্ব আর ছন্দ চলে না । আমি অনেক চিন্তা করেও
তঁার এই মতের তাৎপর্য বুঝতে পারিনি । একাদিক্রমে মাত্রাগণনা
গণিতশাস্ত্রের সবচেয়ে সহজ কাজ, তাতেও যদি তিনি বাধা দেন তাহলে
বুঝতে হবে তঁার মতে গণনার বাইরে আরো কিছু গণ্য করবার আছে ।
হয়তো মোট মাত্রার ভাগগুলো নিয়ে তর্ক । ভাগ সকল ছন্দেই আছে ।
দশমাত্রার ছন্দ । যথা—

প্রাণে মোর আছে তার বাণী,

তার বেশি তারে নাহি জানি ।

এর সহজ ভাগ এই—

প্রাণে মোর

আছে তার

বাণী ।

একে অগ্নরকমেও ভাগ করা চলে । যথা—

প্রাণে মোর আছে

তার বাণী ।

অথবা ‘প্রাণে’ শব্দটাকে একটু আড় করে রেখে—

প্রাণে মোর আছে তার

বাণী ।

এই তিনটেই দশমাত্রার ছন্দের ভিন্ন ভিন্ন রূপ । তাহলেই দেখা যাচ্ছে ছন্দকে চিনতে হলে প্রথম দেখা চাই তার পদের মোট মাত্রা, তারপরে তার কলাসংখ্যা, তারপরে প্রত্যেক কলার মাত্রা ।

১ ২ ৩ ৪
সকল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | বার

এই ছন্দের প্রত্যেক পদে সতর মাত্রা । এর চার কলা । অন্ত্য কলাটিতে দুই ও অগ্ন তিনটি কলায় পাঁচ পাঁচ মাত্রা । এই সতর মাত্রা বজায় রেখে অগ্নজাতীয় ছন্দ রচনা চলে কলাবৈচিত্র্যের দ্বারা । যথা—

১ ২ ৩
মন চায় | চলে আসে | কাছে,

৪ ৫
তবুও পা | চলে না ।

বলিবার | কত কথা | আছে,

তবু কথা | বলে না ॥

এ-ছন্দে পদের মাত্রা সতর, কলার সংখ্যা পাঁচ, তার মাত্রাসংখ্যা যথাক্রমে ৪।৪।২।৪।৩ । আঠারমাত্রার দীর্ঘপন্নারে প্রথম আট মাত্রার পরে যেমন স্পষ্ট যতি আছে, এই ছন্দের প্রথম দশ মাত্রার পরে তেমনি ।

নয়নে | নিঠর | চাহনি |

হৃদয়ে | করুণা | চাকা |

গভীর | প্রেমের | কাহিনী |

গোপন | করিয়া | রাখা |

এরও পদের মাত্রা সতর, কলার সংখ্যা ছয়, শেষ কলাটি ছাড়া প্রত্যেক কলার মাত্রা তিন ।

১ ২ ৩ ৪
অন্তর তার | কী বলিতে চায় | চঞ্চল চর- | গে
কঠোর হার | নয়ন ডুবায় | চম্পক বর- | নে ।

এরও সমগ্র পদের মাত্রা সতর । এর চারটি কলা । প্রথম তিনটি কলায় মাত্রাসংখ্যা ছয়, চতুর্থ কলায় এক । সতরমাত্রার ছন্দকে কলাবৈচিত্র্যের দ্বারা আরো নবনব রূপ দেওয়া যেতে পারে, কিন্তু সাক্ষী আর বাড়াবার দরকার নেই ।

শেষের যে দৃষ্টান্ত দেওয়া গেছে তাতে মাত্রাসংখ্যাগণনা উপলক্ষ্যে ‘চরণে’ শব্দকে ভাগ করে দিয়ে একমাত্রার ‘ণে’ ধ্বনিকে স্বতন্ত্র কলায় বসিয়েছি । ওটা যে স্বতন্ত্রকলাভুক্ত তার প্রমাণ এই ছন্দের তাল দেবার সময় ঐ ‘ণে’ ধ্বনিটির উপর তাল পড়ে ।

ইতিপূর্বে অগ্ৰত্ব একটি নয়মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দেবার সময় নিম্নলিখিত শ্লোকটি ব্যবহার করেছি ।^১ তাল দেবার রীতি বদল করে একে ছরকম করে পড়া যায়, দুটোই পৃথক্ ছন্দ ।

বারে বারে যায় | চলিয়া

ভাসায় গো আঁখি- | নীরে সে ।

বিরহের ছলে | ছলিয়া

মিলনের লাগি | কিরে সে ।

এটা নয়মাত্রার শ্রেণীর ছন্দ ; এর দুই কলা এবং কলাগুলি ত্রৈমাত্রিক ।
এর পদকে তিন কলায় ভাগ করে কলাগুলিকে দুই মাত্রার ছাঁদ দিলে
এই একই ছড়া সম্পূর্ণ নতুন ছন্দে গিয়ে পৌছাবে । যথা—

১ ২ ৩

বারে বারে | যায় চলি- | রা
 ভাসায় গো | আঁখিনীরে | সে ।
 বিরহের | ছলে ছলি- | রা
 মিলনের | লাগি ফিরে | সে ॥
 সাঙ্গাদিন | দহে তিয়া- | বা,
 বারেক না | দেখি উহা- | রে ।
 অসময়ে | লয়ে কী আ- | শা
 অকারণে | আসে দুয়া- | রে ।

অমূল্যবাবু বলেন এর প্রথম দুই কলায় চার চার আট এবং শেষের কলায় একমাত্রার ছন্দ কৃত্রিম শুনতে হয়। বোধ হয় অথগু শব্দকে খণ্ডিত করা হচ্ছে বলে তাঁর কাছে এটা কৃত্রিম ঠেকছে। কিন্তু ছন্দের যৌগে অথগু শব্দকে দুভাগ করার দৃষ্টান্ত অনেক আছে। এরকম তর্কে বিস্ময়কর হ'ল এবং না-এর দ্বন্দ্ব, কোনো পক্ষে কোনো যুক্তিপ্রয়োগের ফাঁক নেই। আমি বলছি কৃত্রিম শোনায় না, তিনি বলছেন শোনায়। আমি এখনো বলি, এই রকম কলাভাগে এই ছন্দে একটি নৃতন নৃত্যভঙ্গি জেগে ওঠে, তার একটা রস আছে।

দশের বেশি মাত্রাভার বাংলা ছন্দ বহন করতে অক্ষম একথা মানতে পারব না। নিম্নে বারমাত্রার একটি শ্লোক দেওয়া গেল।

যেখ ডাকে গম্ভীর গরজনে
ছায়া নামে তমালের বনে বনে
ঝিলি ঝনকে নীপ-বীথিকায়।

সরোবর উচ্ছল কূলে কূলে,
তটে তারি বেণুশাখা ছলে ছলে
মেতে ওঠে বর্ষণ-গীতিকায় ॥

শ্রোতারা নিশ্চয় বুঝতে পারছেন আবৃত্তিকালে পদান্তের পূর্বে কোনো যতিই দিইনি, অর্থাৎ বারমাত্রা একটি ঘনিষ্ঠ গুচ্ছের মতোই হয়েছে। এই পদগুলিকে বারমাত্রার পদ বলবার কোনো বাধা আছে বলে আমি কল্পনা করতে পারিনে। উল্লিখিত শ্লোকের ছন্দে বারমাত্রা, প্রত্যেক পদে তিন কলা, প্রত্যেক কলায় চার মাত্রা। বারমাত্রার পদকে চার কলায় বিভক্ত করে ত্রৈমাত্রিক করলে আরেক ছন্দ দেখা দেবে। যথা—

শ্রাবণ-গগন, ঘোর ঘনঘটা,
তাপসী যামিনী এলায়েছে জটা,
দামিনী ঝলকে রহিয়া রহিয়া।

এ ছন্দ বাংলাভাষায় সুপরিচিত।

তমালবনে ঝরিছে বারিধারা,
তড়িৎ ছুটে আঁধারে দিশাহারা।
ছিঁড়িয়া কেলে কিরণ-কিঙ্কিনী
আত্মঘাতী যেন সে পাগলিনী ॥

পঞ্চমাত্রাঘটিত এই বারমাত্রাকেও কেন যে বারমাত্রা বলে স্বীকার করব না, আমি বুঝতেই পারিনে।

কেবল নয়মাত্রার পদ বলার দ্বারা ছন্দের একটা সাধারণ পরিচয় দেওয়া হয়, সে পরিচয় বিশেষভাবে সম্পূর্ণ হয় না। আমার সাধারণ পরিচয় আমি ভারতীয়, বিশেষ পরিচয় আমি বাঙালি, আরও বিশেষ পরিচয় আমি বিশেষ পরিবারের বিশেষ নামধারী মানুষ। নয়মাত্রার পদবিশিষ্ট ছন্দ সাধারণভাবে অনেক হতে পারে।

[মোর বনে ওগো | গরবী
 এলে যদি পথ | ভুলিয়া,
 তবে মোর রাঙা | করবী
 নিজ হাতে নিয়ো | তুলিয়া ।

এর এই নয়মাত্রার পদকে যদি দুইভাগ করা যায় তবুও সমগ্র পদের দিকে তাকিয়ে একে নয়মাত্রার ছন্দই বলব। যথা—

মোর বনে | ওগো গরবী
 এলে যদি | পথ ভুলিয়া ।

এই উভয় ভাগের ছন্দকেই নয়মাত্রার ছন্দ বলছি, তার কারণ উভয়তই নয়মাত্রার পদে ছন্দের রূপকল্পটি সমাপ্ত, তার পরে পুনরাবর্তন। এই সব-কটি ছন্দেই সাধারণ পরিচয়, এরা নয়মাত্রার ছন্দ।] আরও বিশেষ পরিচয় দাবি করলে এর কলাসংখ্যা এবং সেই কলার মাত্রাসংখ্যার হিসাব দিতে হয়।

কোনো কোনো ছন্দে কলাবিভাগ করতে ভুল হবার আশঙ্কা আছে। যেমন— গগনে গরজে মেঘ ঘন বরষা। পয়ারের চোদ মাত্রা থেকে এক মাত্রা হরণ করে এই তের মাত্রার ছন্দ গঠিত। অর্থাৎ ‘গগনে গরজে মেঘ ঘন বরষন’ এবং এই ছন্দটি বস্তুত এক, এমন মনে হতে পারে। আমি তা স্বীকার করিনে, তার সাক্ষী শুধু কান নয় তালও বটে। এই দুটি ছন্দে তালের ঘা পড়েছে কী রকম তা দেখা উচিত।

১ ২
 গগনে গরজে মেঘ | ঘন বরষন ।

সাধারণ পয়ারের নিয়মে এতে দুটি আঘাত।

১ ২ ৩
 গগনে গরজে মেঘ | ঘন বর- | ষা ।

এতে তিনটি আঘাত। পদটি তিন অসমান ভাগে বিভক্ত। পদের শেষ-বর্ণে স্বতন্ত্র ঝাঁক দিলে তবেই এর ভঙ্গিটাকে রক্ষা করা হয়। ‘বরষা’

শব্দের শেষ আকার যদি হরণ করা যায় তাহলে ঝোঁক দেবার জায়গা পাওয়া যায় না, তাহলে অক্ষরসংখ্যা সমান হলেও ছন্দ কাত হয়ে পড়ে।

‘আধার রজনী পোহালো’ পদের অন্তর্বর্ণে দীর্ঘস্বর আছে, কিন্তু নয়মাত্রার ছন্দের পক্ষে সেটা অনিবার্য নয়। তারি একটি প্রমাণ নিচে দেওয়া গেল।

অলেছে পক্ষর আলোক

সূর্যরথের চালক,

অরুণরক্ত গগন।

বন্ধে নাটিছে ঋষির

কে রবে শান্ত সূর্যর

কে রবে তন্ত্রামগন।

বাতাসে উঠিছে হিলোল

মাগর-উর্মি বিলোল,

এল মহেন্দ্রলগন,

কে রবে তন্ত্রামগন ॥

এই তর্কক্ষেত্রে আর-একটি আমার কৈফিয়ত দেবার আছে। অমূল্য-বাবুর নালিশ এই যে, ছন্দের দৃষ্টান্তে কোনো কোনো স্থলে দুই পংক্তিকে মিলিয়ে আমি কবিতার এক পদ বলে চালিয়েছি। আমার বক্তব্য এই, লেখার পংক্তি এবং ছন্দের পদ এক নয়। আমাদের ইঁটুর কাছে একটা জোড় আছে বলে আমরা প্রয়োজনমতো পা মুড়ে বসতে পারি, তৎসত্ত্বেও গণনায় ওটাকে এক পা বলেই স্বীকার করি এবং অমূল্যব করে থাকি। নইলে চতুষ্পদের কোঠায় পড়তে হয়। ছন্দেও ঠিক তাই।

সকল বেলা কাটিয়া গেল

বিকাল নাহি যায়।

অমূল্যবাবু একে দুই চরণ বলেন, আমি বলিনে। এই দুটি ভাগকে নিয়েই ছন্দের সম্পূর্ণতা। যদি এমন হত

সকল বেলা কাটিয়া গেল,
বহুলতলে আসন মেল।

তাহলে নিঃসংশয়ে একে দুই চরণ বলতুম।

পুনর্বার বলি যে, যে-বিরামস্থলে পৌছিয়ে পড়ুছন্দ অমূল্যবাবু ভাগে পুনরাবর্তন করে সেইপৰ্যন্ত এসে তবেই কোন্টা কোন্ ছন্দ এবং তার মাত্রার পরিমাণ কত তার নির্ণয় সম্ভব, মাঝখানে কোনো একটা জোড়ের মুখে গণনা শেষ করা অসংগত। সংস্কৃত বা প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রে এই নিয়মেরই অনুসরণ করা হয়। দৃষ্টান্ত—

গৈন্দল-ছন্দঃসূত্রানি

ভংজিঅ মলঅচোলবই গিবলিঅ

গংজিঅ গুজ্জরা।

মালবরাঅ মলঅগিরি লুক্জিঅ

পরিহরি কুংজরা।

ধুরাসাণ ধুহিঅ রণমহ মুহিঅ

লংবিঅ সাঅরা।

হন্মীর চলিঅ হারব পলিঅ

রিউগণহ কাঅরা।^১

গ্রন্থকার বলছেন ‘বিংশত্যক্ষরাণি’ এবং ‘পঞ্চবিংশতিমাত্রাঃ প্রতিপাদং দেয়াঃ’। এর পদে পদে কুড়িটি অক্ষর ও পঁচিশটা মাত্রা, ছন্দের এই পরিচয়।

১. প্রাকৃতগৈন্দল, ১১৫১। এই প্রাকৃত ছন্দটির নাম ‘গগনাদ’ (‘প্রাকৃতগৈন্দল’ ১১৪২-৫০), মতান্তরে ‘গগনাদনা’।

প্ৰথম দহ দিক্জিহ্বা
পুণবি তহ কিজ্জিহ্বা
পুণবি দহ সত্ত্ব তহ বিরই জাৰ্জী।
এম পরি বিবিহ দল
মত্ত সততীস পল
এহ কহ বুল্লণা গাঅরাআ।^১

ভাষ্যকারের ব্যাখ্যা এই, “প্রথমঃ দশমাত্রা দীয়ন্তে। অর্থাৎ তত্র বিরতিঃ ক্রিয়তে। পুনরপি তথা কর্তব্য।। পুনরপি সপ্তদশমাত্রাহ বিরতির্জাতা চ। অনয়েব রীত্যা দলদ্বয়েপি মাত্রাঃ সপ্তত্রিংশং পতন্তি।” এমনি করে দলগুলিকে মিলিয়ে যে ছন্দের সাঁইত্রিশ মাত্রা “তামিমাং নাগরাজঃ পিঙ্গলো বুল্লণামিতি কথয়তি”। আমি যাকে ছন্দোবিশেষের রূপকল্প বা প্যাটার্ন বলছি ‘বুল্লণা’ ছন্দে সেইটে সাঁইত্রিশ মাত্রায় সম্পূর্ণ, তারপরে তার অল্পরূপ পুনরাবৃত্তি। অমূল্যবাবু হয়তো এর কলাগুলির প্রতি লক্ষ্য রেখে একে পাঁচ বা দশমাত্রার ছন্দ বলবেন, কিন্তু পাঁচ বা দশমাত্রায় এর পদের সম্পূর্ণতা নয়।

যার ভাগগুলি অসমান এমন ছন্দ দেখা যাক।

কুন্তঅরু ধণ্ডর
হঅবর গঅবর
ছকলু বিবি পা-
ইক দলে।^২

১ প্রাকৃতপৈঙ্গলম্ ১।১৫৬। এ-ছন্দের সঙ্গে জয়দেবের ‘বদসি যদি কিঞ্চিদপি’ ইত্যাদি বিখ্যাত রচনাটির ছন্দোগত সাদৃশ্য লক্ষণীয়।

২ ‘দল’ মানে ছন্দের বৃহত্তম বিভাগ বা ‘চরণ’। বুল্লণা ছন্দে দুই দল, প্রতিদলে সাঁইত্রিশ মাত্রা।

৩ ‘প্রাকৃতপৈঙ্গলম্’এর ভাষ্যকার এই রূপকল্প বা প্যাটার্ন অর্থে ‘পরিপাটি’ শব্দ ব্যবহার করেছেন। বুল্লণা ছন্দের প্রতিদলে সাঁইত্রিশ মাত্রা স্থাপনের পরিপাটি হচ্ছে ১০।১০।১০।১।

৪ প্রাকৃতপৈঙ্গলম্ ১।১৭৯। প্রাকৃত-ছন্দশাস্ত্রমতে এ-ছন্দের নাম ‘দণ্ডকল’।

এই ছন্দ সম্বন্ধে বলা হয়েছে ‘দ্বাত্রিংশমাত্রা: পাদে সুষ্পসিকা:’। এই ছন্দকে বাংলায় ভাঙতে গেলে এইরকম দাঁড়ায়।

কুঞ্জপথে জ্যোৎস্নারাতে

চলিয়াছে সখীসাথে

মল্লিকা-কলিকার

মালা হাতে।

চার পংক্তিতে এই ছন্দের পূর্ণরূপ এবং সেই পূর্ণরূপের মাত্রাসংখ্যা বত্রিশ। ছন্দে মাত্রাগণনার এই ধারা আমি অনুসরণ করা কর্তব্য মনে করি। মনে নেই আমার কোনো পূর্বতম প্রবন্ধে অত্র মতঃ প্রকাশ করেছি কি না, যদি করে থাকি তবে ক্ষমা প্রার্থনা করি।

সবশেষে পুনরায় বলি, ছন্দের স্বরূপনির্ণয় করতে হলে সমগ্র মাত্রাসংখ্যা, তার কলাসংখ্যা ও কলাগুলির মাত্রাসংখ্যা জানা আবশ্যক। শুধু তাই নয়, যেখানে ছন্দের রূপকল্প একাধিক পদের দ্বারা সম্পূর্ণ হয় সেখানে পদসংখ্যাও বিচার্য। যথা—

বর্ষণশাস্ত্র

পাণ্ডুর মেঘ যবে ক্লাস্ত

বন ছাড়ি মনে এল নীপরেণুগন্ধ,

ভরি দিল কবিতার ছন্দ।

এখানে চারটি পদ এবং প্রত্যেক পদ নানা অসমান মাত্রায় রচিত, সমস্তটাকে নিয়ে ছন্দের রূপকল্প। বিশেষজাতীয় ছন্দে এইরূপ পদ ও মাত্রা গণনাতেও আমি পিজলাচার্ণেরও অনুবর্তী।

উদয়ন—১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ

১ সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রমতে পদের অন্তর্স্থিত লঘুধ্বনি অনেক সময় গুরু অর্থাৎ দ্বিমাত্রক বলে গণ্য হয়। সেই হিসাবে এখানে ‘হাতে’ শব্দের ‘তে’ ধ্বনিটিকে দ্বিমাত্রক বলে গণ্য করতে হবে।

২ ৪১-৪৩ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

৩ বিখ্যাত ছন্দশাস্ত্রকার। এঁর নামে দুইখানি বই প্রচলিত আছে, একটি সংস্কৃত ও একটি প্রাকৃত। প্রথমটি (ছন্দঃসূত্রম্) খ্রীস্টের পূর্ববর্তী কালে এবং দ্বিতীয়টি (প্রাকৃতপৈতৃলম্) খ্রীস্টীয় চতুর্দশ শতকে রচিত বলে পণ্ডিতেরা অনুমান করেন।

ছন্দের প্রকৃতি

আমাদের দেহ বহন করে অঙ্গপ্রত্যঙ্গের ভার, আর তাকে চালন করে অঙ্গপ্রত্যঙ্গের গতিবেগ ; এই দুই বিপরীত পদার্থ যখন পরস্পর মিলনে লীলায়িত হয় তখন জাগে নাচ । দেহের ভারটাকে দেহের গতি নানা ভঙ্গিতে বিচিত্র করে, জীবিকার প্রয়োজনে নয়, সৃষ্টির অভি-প্রায়ে ; দেহটাকে দেয় চলমান শিল্পরূপ । তাকে বলি নৃত্য ।

রূপসৃষ্টির প্রবাহই তো বিশ্ব । সেই রূপটা জাগে ছন্দে, আধুনিক পরমাণুতত্ত্বে সে কথা স্পষ্ট । সাধারণ বিদ্যুৎপ্রবাহ আলো দেয়, তাপ দেয়, তার থেকে রূপ দেখা দেয় না । কিন্তু বিদ্যুৎকণা যখন বিশেষ সংখ্যায় ও গতিতে আমাদের চৈতন্যের দ্বারে ঘা মারে তখনি আমাদের কাছে প্রকাশ পায় রূপ, কোনোটা দেখা দেয় সোনা হয়ে, কোনোটা হয় সীসে । বিশেষসংখ্যক মাত্রা ও বিশেষবেগের গতি এই দুই নিয়েই ছন্দ, সেই ছন্দের মায়ামন্ত্র না পেলে রূপ থাকে অব্যক্ত । বিশ্বসৃষ্টির এই ছন্দোরহস্য মানুষের শিল্পসৃষ্টিতে । তাই ঐতরেয় ব্রাহ্মণ বলছেন, শিল্পানি শংসন্তি দেবশিল্পানি । মানুষের সব শিল্পই দেবশিল্পের স্তবগান করছে । এতেযাং বৈ শিল্পানামনুস্কৃতীহ শিল্পম্ অধিগম্যতে । মানবলোকের সব শিল্পই এই দেবশিল্পের অনুকৃতি, অর্থাৎ বিশ্বশিল্পের রহস্যকেই অনুসরণ করে মানবশিল্প । সেই মূলরহস্য ছন্দে, সেই রহস্য আলোক-তরঙ্গে, শব্দতরঙ্গে, রক্ততরঙ্গে, স্নায়ুতন্তুর বৈদ্যুততরঙ্গে ।

মানুষ তার প্রথম ছন্দের সৃষ্টিকে আগিয়েছে আপন দেহে । কেননা তার দেহ ছন্দরচনার উপযোগী । ভূতলের টান থেকে মুক্ত করে দেহকে সে তুলেছে উর্ধ্বদিকে । চলমান মানুষের পদেপদেই ভারসাম্যের অপ্রতিষ্ঠতা, unstable equilibrium । এতেই তার বিপদ, এতেই তার সম্পদ । চলার চেয়ে পড়াই তার পক্ষে সহজ । ছাগলের ছানা

চলা নিয়েই জন্মেছে, মানুষের শিশু চলাকে আপনি সৃষ্টি করেছে ছন্দে । সামনে-পিছনে ভাইনে-বোয়ে পায়েপায়ে দেহভারকে মাত্রাবিভক্ত করে ওজন বাঁচিয়ে তবেই তার চলা সম্ভব হয় । সেটা সহজ নয়, মানবশিশুর চলার ছন্দসাধনা দেখলেই তা বোঝা যায় । সে-পৰ্যন্ত আপনি ছন্দকে সে-আপনি উদ্ভাবন না করে সে-পৰ্যন্ত তার হামাগুড়ি । অর্থাৎ ভারাকর্ষণের কাছে তার অবনতি, সে-পৰ্যন্ত সে নৃত্যহীন ।

চতুষ্পদ জন্তুর নিত্যই হামাগুড়ি । তার চলা মাটির কাছে হার মেনে চলা । লাফ দিয়ে যদিবা সে উপরে ওঠে, পরক্ষণেই মাটির দরবারে ফিরে এসেই তার মাথা হেঁট । বিদ্রোহী মানুষ মাটির একান্ত শাসন থেকে দেহভারকে মুক্ত করে নিয়ে তাতেই চালায় প্রয়োজনের কাজ এবং অপ্ৰয়োজনের লীলা । ভূমির টানের বিরুদ্ধে ছন্দের সাহায্যে তার এই জয়লব্ধ শক্তি ।

ঐতরেয় ব্রাহ্মণ বলছেন, আত্মসংস্কৃতির্বাব শিল্পানি । শিল্পই হচ্ছে আত্মসংস্কৃতি । সম্যক্ রূপদানই সংস্কৃতি, তাকেই বলে শিল্প । আত্মাকে স্তম্ভসংঘত করে মানুষ যখন আত্মার সংস্কার করে, অর্থাৎ তাকে দেয় সম্যক্ রূপ, সেও তো শিল্প । মানুষের শিল্পের উপাদান কেবল তো কাঠপাথর নয়, মানুষ নিজে । বর্বর অবস্থা থেকে মানুষ নিজেকে সংস্কৃত করেছে । এই সংস্কৃতি তার স্বরচিত বিশেষ ছন্দোময় শিল্প । এই শিল্প নানা দেশে, নানা কালে, নানা সভ্যতায়, নানা আকারে প্রকাশিত, কেননা বিচিত্র তার ছন্দ । ছন্দোময়ং বা ঐতৈর্যজমান আত্মানং সংস্করতে । শিল্পযজ্ঞের যজমান আত্মাকে সংস্কৃত করেন, তাকে করেন ছন্দোময় ।

যেমন মানুষের আত্মার তেমনি মানুষের সমাজেরও প্রয়োজন ছন্দোময় সংস্কৃতি । সমাজও শিল্প । সমাজে আছে নানা মত, নানা ধর্ম, নানা শ্রেণী । সমাজের অন্তরে সৃষ্টিতত্ত্ব যদি সক্রিয় থাকে,

তাহলে সে এমন ছন্দ উদ্ভাবন করে যাতে তার অংশ-প্রত্যংশের মধ্যে কোথাও ওজনের অভ্যস্ত বেশি অসাম্য না হয়। অনেক সমাজ পঙ্গু হয়ে আছে ছন্দের এই ক্রটিতে, অনেক সমাজ মরেছে ছন্দের এই অপরাধে। সমাজে যখন হঠাৎ কোনো একটা সংরাগ অতিপ্রবল হয়ে ওঠে তখন মাতাল সমাজ পাঠিক রাখতে পারে না, ছন্দ থেকে হয় ভ্রষ্ট। কিংবা যখন এমন সকল মতের, বিশ্বাসের, ব্যবহারের বোঝা অচল হয়ে কাঁধে চেপে থাকে, যাকে ছন্দ বাঁচিয়ে সম্মুখে বহন করে চলা সমাজের পক্ষে অসম্ভব হয়, তখন সেই সমাজের পরাভব ঘটে। যেহেতু জগতের ধর্মই চলা, সংসারের ধর্ম স্বভাবতই সরতে থাকা, সেইজগ্রেই তার বাহন ছন্দ। যে গতি ছন্দ রাখে না, তাকেই বলে দুর্গতি।

মানুষের ছন্দোন্ময় দেহ কেবল প্রাণের আন্দোলনকে নয় তার ভাবের আন্দোলনকেও যেমন সাড়া দেয়, এমন আর কোনো জীব দেখিনে। অগ্ন জন্তুর দেহেও ভাবের ভাষা আছে কিন্তু মানুষের দেহভঙ্গির মতো সে ভাষা চিন্ময়তা লাভ করেনি, তাই তার তেমন শক্তি নেই, ব্যঞ্জনা নেই।

কিন্তু এই যথেষ্ট নয়। মানুষ সৃষ্টিকর্তা। সৃষ্টি করতে গেলে ব্যক্তিগত তথ্যকে দাঁড় করাতে হয় বিশ্বগত সত্যে। স্বখদুঃখ রাগ-বিরাগের অভিজ্ঞতাকে আপন ব্যক্তিগত ঐকান্তিকতা থেকে ছাড়িয়ে নিয়ে সেটাকে রূপসৃষ্টির উপাদান করতে চায় মানুষ। ‘আমি ভালোবাসি’, এই কথাটিকে ব্যক্তিগত ভাষায় প্রকাশ করা যেতে পারে ব্যক্তিগত সংবাদ বহন করবার কাজে। আবার ‘আমি ভালোবাসি’, এই কথাটিকে ‘আমি’ থেকে স্বতন্ত্র করে সৃষ্টির কাজে লাগানো যেতে পারে যে-সৃষ্টি সর্বজনের, সর্বকালের। যেমন সাজাহানের বিরহশোক দিয়ে সৃষ্ট হয়েছে তাজমহল, সাজাহানের সৃষ্টি অপরূপ ছন্দে অতিক্রম করেছে ব্যক্তিগত সাজাহানকে।

নৃত্যকলার প্রথম ভূমিকা দেহচাঞ্চল্যের অর্থহীন স্থবায়। তাকে কেবলমাত্র ছন্দের আনন্দ। গানেরও আদিম অবস্থায় এক্ষেত্রে তাকে এক্ষেত্রে স্থরের পুনরাবৃত্তি; সে কেবল তালের নেশা-জমানো, চেতনাকে ছন্দের দোল-দেওয়া। তার সঙ্গে ক্রমে ভাবের দোলা মেশে। কিন্তু এই ভাবব্যক্তি যখন আপনাকে ভোলে, অর্থাৎ ভাবের প্রকাশটাই যখন লক্ষ্য না হয়, তাকে উপলক্ষ্য করে রূপসৃষ্টিই হয় চরম, তখন নাচটাই হয় সর্বজনের ভোগ্য; সেই নাচটা ক্ষণকালের পরে বিস্মৃত হলেও যতক্ষণ থাকে ততক্ষণ তার রূপে চিরকালের স্বাক্ষর লাগে।

নাচতে দেখেছি সারসকে। সেই নাচকে কেবল আজিক বলা যায় না, অর্থাৎ টেকনিকেই তার পরিশেষ নয়। আজিকে মন নেই, আছে নৈপুণ্য। সারসের নাচের মধ্যে দেখেছি ভাব এবং তার চেয়েও আরো কিছু বেশি। সারস যখন মুগ্ধ করতে চেয়েছে আপন দোসরকে, তখনি তার মন সৃষ্টি করতে চেয়েছে নৃত্যভঙ্গির সংস্কৃতি, বিচিত্র ছন্দের পদ্ধতি। সারসের মন আপন দেহে এই নৃত্যশিল্প রচনা করতে পেরেছে, তার কারণ তার দেহভারটা অনেক মুক্ত।

কুকুরের মনে আবেগের প্রবলতা যথেষ্ট, কিন্তু তার দেহটা বন্ধক দেওয়া মাটির কাছে। মুক্ত আছে কেবল তার ল্যাজ। ভাবাবেগের চাঞ্চল্যে কুকুরীয় ছন্দে ঐ ল্যাজটাতেই চঞ্চল হয় তার নৃত্য, দেহ আঁকুর্বাকু করে বন্দীর মতো।

মাছঘের সময় মুক্তদেহ নাচে, নাচে মাছঘের মুক্তকণ্ঠের ভাষা। তাদের মধ্যে ছন্দের সৃষ্টিরহস্ত যথেষ্ট জায়গা পায়। সাপ অপদস্থ জীব, মাছঘের মতো পদস্থ নয়। . সমস্ত দেহ সে মাটিকে সমর্পণ করে বসেছে। সে কখনো নিজে নাচে না। সাপুড়ে তাকে নাচায়। বাহিরের উত্তেজনায় ক্ষণকালের জন্ত দেহের এক অংশকে সে মুক্ত করে নেয়, তাকে দোলায় ছন্দে। এই ছন্দ সে পায় অস্ত্রের কাছ থেকে, এ তার

আপন ইচ্ছার ছন্দ নয়। ছন্দ মানেই ইচ্ছা।^১ মানুষের ভাবনা রূপ-গ্রহণের ইচ্ছা করেছে নানা শিল্পে, নানা ছন্দে। কত বিলুপ্ত সভ্যতার ভগ্নাবশেষে বিস্তৃত যুগের ইচ্ছার বাণী আজও ধ্বনিত হচ্ছে তার কত চিত্রে, জলপাত্রে, কত মূর্তিতে। মানুষের আনন্দময় ইচ্ছা সেই ছন্দোলীলার নটরাজ, ভাষায় ভাষায় তার সাহিত্যে সেই ইচ্ছা নব নব নৃত্যে আন্দোলিত।

মানুষের সহজ চলায় অব্যক্ত থাকে নৃত্য, ছন্দ যেমন প্রচ্ছন্ন থাকে গল্পভাষায়। কোনো মানুষের চলাকে বলি সুন্দর, কোনোটাকে বলি তার উলটো। তফাতটা কিসে। সে কেবল একটা সমস্তাসমাধান নিয়ে। দেহের ভার সামলিয়ে দেহের চলা একটা সমস্তা। ভারটাই যদি অত্যন্ত প্রত্যক্ষ হয়, তাহলেই অসাধিত সমস্তা প্রমাণ করে অপটুতা। যে চলায় সমস্তার সমুৎকৃষ্ট মীমাংসা সেই চলাই সুন্দর।

পালে-চলা নৌকো সুন্দর, তাতে নৌকোর ভারটার সঙ্গে নৌকোর গতির সম্পূর্ণ মিলন; সেই পরিণয়ে শ্রী উঠেছে ফুটে, অতিপ্রয়াসের অবমান হয়েছে অস্বহিত। এই মিলনেই ছন্দ। দাঁড়ি দাঁড় টানে, সে লগি ঠেলে, কঠিন কাজের ভারটাকে সে কমিয়ে আনে কেবল ছন্দ রেখে। তখন কাজের ভঙ্গি হয় সুন্দর। বিশ্ব চলেছে প্রকাণ্ড ভার নিয়ে বিপুল দেশে নিরবধি কালে সুপরিমিতের ছন্দে। এই সুপরিমিতের প্রেরণায় শিশিরের ফোঁটা থেকে সূর্যমণ্ডল পর্যন্ত সুগোল ছন্দে গড়া। এইজন্তেই ফুলের পাপড়ি স্ববঙ্কিম, গাছের পাতা সূচাম, জলের ঢেউ সুডোল।

১ সংস্কৃত ছন্দঃ শব্দ বাংলায় হয়েছে ছন্দ। সংস্কৃতে বিসর্গহীন ছন্দ শব্দও আছে। ছন্দঃ এবং ছন্দ শব্দের অর্থ এক নয়। ছন্দঃ মানে পঞ্চবন্ধ অর্থাৎ পদের ধ্বনিবিন্যাস-প্রণালী। আর ছন্দ মানে ইচ্ছা (যথা— স্বচ্ছন্দ, ছন্দানুবর্তন)। মূলে হয়তো দুই শব্দের এক অর্থই ছিল। বিখ্যাত শাস্ত্রীর ‘ছন্দঃ’ প্রবন্ধ (বিখ্যাতরত্নপত্রিকা, ১৩৫০ মাঘ, পৃ ২৯২-৩০১) দ্রষ্টব্য।

জাপানের ফুলদানিতে ফুল সাজাবার একটি কলাবিদ্যা আছে। যেমন-তেমন আকারে পুঞ্জীকৃত পুষ্পিত শাখায় বস্তুভারটাই প্রত্যক্ষ ; তাকে ছন্দ দিয়ে যেই শিল্প করা যায় তখন সেই ভারটা হয় অগোচর, হালকা হয়ে গিয়ে অন্তরে প্রবেশ করে সহজে।

প্রাচীন জাপানের একজন বিখ্যাত বীর এই ফুলসাজানো দেখতে ভালোবাসতেন। তিনি বলতেন এই সম্ভ্রান্তপ্রকরণ থেকে তাঁর মনে আসত আপন যুদ্ধব্যবসায়ের প্রেরণা। যুদ্ধও ছন্দে-বাঁধা শিল্প, ছন্দের সমুৎকর্ষ থেকেই তার শক্তি। এই কারণেই লাঠি খেলাও নৃত্য।

জাপানে দেখেছি চা-উৎসব। তাতে চা-তৈরি, চা-পরিবেষণের প্রত্যেক অংশই সযত্ন-সুন্দর। তার তৎপর্ষ এই যে, কর্মের সৌষ্ঠব এবং কর্মের নৈপুণ্য একসঙ্গে গাঁথা। গৃহিণীপনা যদি সত্য হয় তাকে সুন্দর হতেই হবে, অকোশল ধরা পড়ে কুশ্রীতায়, কর্মের ও লোক-ব্যবহারের ছন্দোভঙ্গে। ভাঙা ছন্দের ছিদ্র দিয়েই লক্ষ্মী বিদায় নেন।

এতক্ষণ ছন্দকে দেখা গেল নৃত্যে। কেননা ছন্দের প্রথম উল্লাস মাহুষের বাক্যহীন মেহেই। তারপরে দেহের ইশারা মেলে ভাষার ইশারায়। এবার ভাষার ক্ষেত্রে দেখা যাক ছন্দকে।

সেই একই কথা, ভার আর গতি, সেই দুইয়ের যোগে ওজন বাঁচিয়ে চলা। জন্তুর আওয়াজের পরিধি কতটুকুই বা ; তাতে জোর থাকতে পারে কিন্তু ভার সামান্য। কুকুর যতই ডাকুক, শেয়াল যতই চৈচাক, ধ্বনির ওজন বাঁচিয়ে চলবার সমস্তা তাদের নেই। কোনো কোনো ক্ষেত্রে কিছু আভাস পাওয়া যায়। গাধার 'পরে অবিচার করতে চাইনে। সে শুধু পরের ময়লা কাপড় বহন করে তা নয়, এ-পর্বস্ত কণ্ঠস্বর সঘন্থে আপন প্রভূত অধ্যাতি বহন করে এসেছে। কিন্তু যখন সে নিজের ডাককে দীর্ঘায়িত করে, তখন পর্ধায়ে পর্ধায়ে তাকে ধ্বনির ওজন ভাগ

করতে হয়। নিজের ব্যবসায়ের প্রতি লক্ষ্য রেখে এই ব্যাপারকে ছন্দ বলতে কুণ্ঠিত হচ্ছি; কিন্তু আর কী বলব জানিনে।

মানুষকে বহন করতে হয় ভাষার স্তরীর্ণতা। প্রলম্বিত ভাষার ওজন তাকে রাখতেই হয়। মানুষের সেই বাক্যের সঙ্গে তার গানের সুর যখন মিশল, তখন গীতিকলা হল দীর্ঘায়ত। নানাবিধ তাল নিযুক্ত হয়েছে তার ভার বইতে। কিন্তু তাল অর্থাৎ ছন্দকে কেবল ভারবাহক বললে চলবে না। সে তো ধ্বনিভারের ঝাঁকামুটে নয়। ভারগুলিকে নানা আয়তনে বিভক্ত করে যেই সে তাকে গতি দেয়, অমনি রূপ নিয়ে সংগীত আমাদের চৈতন্যকে আঘাত করে। ভাষা অবলম্বন করে যখন আমরা খবর দিতে চাই তখন বিবরণের সত্যতা রক্ষা করাই আমাদের একমাত্র দায়িত্ব; কিন্তু যখন রূপ দিতে চাই তখন সত্যতার চেয়ে বেশি আবশ্যক হয় ছন্দের।

‘একদা এক বাঘের গলায় হাড় ফুটিয়াছিল’, এটা নিছক খবর। গল্প হিসাবে বা ঘটনা হিসাবে সত্য হলে এর আর কোনোই জবাবদিহি নেই। কিন্তু গলায় হাড়বেঁধা জন্তুটার লাজ যদি প্রত্যক্ষভাবে চৈতন্যের মধ্যে আছড়িয়ে নিতে চাই তবে ভাষায় লাগাতে হবে ছন্দের মন্ত্র।

বিদ্বাং-লাঙ্গুল করি ঘন তর্জন

বজ্রবিদ্ধ মেঘ করে বারি বর্জন।

তরুণ যাতনায় অস্থির শাদুল

অস্থিবিদ্ধগলে করে ঘোর গর্জন।

কাব্যসাহিত্য কেবল রসসাহিত্য নয়, তা রূপসাহিত্য। সাধারণত ভাষায় শব্দগুলি অর্থবহন করে, কিন্তু ছন্দে তারা রূপগ্রহণ করে।

ছন্দ সম্বন্ধে এই গেল আমার সাধারণ বক্তব্য। বিশ্বের ভাষায় মানুষের ভাষায় রূপ দেওয়া তার কাজ। এখন বাংলা কাব্যছন্দ সম্বন্ধে বিশেষভাবে কিছু বলবার চেষ্টা করা যাক।

[সবচেয়ে সহজ ও প্রাথমিক ছন্দ হচ্ছে দুই ধ্বনিমাত্রার দুই পদপাতন। ছাত্র-অবস্থায় তার সঙ্গে আমার প্রথম পরিচয়, ‘জল পড়ে পাতা নড়ে’। আমার ঘরের কাছে মেহেদি গাছের বেড়া। খবর নিতে গেলেম তার ছন্দটা কী। দেখি ডাঁটার ডাইনে একটি পাতা বাঁয়ে একটি পাতা, তার পরেই একটি যতি। এই তো সমান ভাগে দুই মাত্রার ছন্দ। দ্বিপদীর চাল।^১ অগ্রগাছে অগ্রমাত্রার ছন্দ। যেমন শিমূল গাছ ছাতিম গাছ। এক সময়ে বনচ্ছায়ায় যখন গাছের অলংকারশাস্ত্র অধ্যয়ন করেছি তখন তাদের ছন্দের খবর কিছু আদায় করতে পেরেছিলেম।]

দুই মাত্রা বা দুই মাত্রার গুণক নিয়ে যেসব ছন্দ তারা পদাতিক ; বোঝা সামলিয়ে ধীরপদক্ষেপে তাদের চাল। এই জাতের ছন্দকে পয়ারশ্রেণীয় বলব। সাধারণ পয়ারে প্রত্যেক পংক্তিতে দুটি করে ভাগ, ধ্বনির মাত্রা ও যতির মাত্রা মিলিয়ে প্রত্যেক ভাগে আটটি করে মাত্রা, স্তত্রাং সমগ্র পয়ারের ধ্বনিমাত্রাসংখ্যা চোদ্দ এবং তার সঙ্গে মিলেছে যতিমাত্রাসংখ্যা দুই, অতএব সর্বসমেত ষোল মাত্রা।

বচন নাহি তো মুখে । তবু মুখখানি • •

হৃদয়ের কানে বলে । নয়নের বাণী • • ।

আট মাত্রার উপর ঝাঁক না রেখে প্রত্যেক দুই মাত্রার উপর ঝাঁক যদি রাখি তবে সেই ছলকি চালে পয়ারের পদমর্বাদার লাঘব হয়।

কেন । তার । মুখ । তার । বুক । ধুক । ধুক । • • ,

চোখ । লাল । লাজে । গাল । রাঙা । টুক । টুক । • • ।

১ মানে দুইমাত্রার বা সমমাত্রার চাল। ‘দ্বিপদী’ শব্দটি এখানে পারিভাষিক অর্থে গ্রহণীয় নয়। পারিভাষিক অর্থে ‘দ্বিপদী’ মানে ‘পয়ার’।

অথবা প্রত্যেক চার মাত্রায় ঝাঁক দিয়ে পয়ার পড়া যেতে পারে।
যেমন—

হনিবিড় | জামলতা | উঠিয়াছে | জেগে • •

ধরণীর | বনতলে | গগনের | মেঘে • • ।

ছন্দের দুটি জিনিস দেখবার আছে— এক হচ্ছে তার সমগ্র অবয়ব, আর তার সংঘটন। পয়ারের অবয়বের মাত্রাসমষ্টি ষোল সংখ্যায়। এই ষোল মাত্রা সংঘটিত হয়েছে দুই মাত্রার অংশযোজনায়। ধ্বনিরূপ-স্থিতিতে ‘দুই’ সংখ্যার একটি বিশেষ প্রভাব আছে, ‘তিন’ সংখ্যা থেকে তা সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। দৃষ্টান্ত দেখাই।

জাৰণ-ধারে সঘনে

কাঁদিয়া মরে যামিনী,

ছোটো তিমির-গগনে

পথহারানো দামিনী।

এই ছন্দটির সমগ্র অবয়ব ষোল মাত্রায়। সেই ষোল মাত্রাটি সংঘটিত হচ্ছে তিন-দুই তিন মাত্রার যোগে, এইজন্তেই পয়ারের মতো এর চাল-চলন নয়। যে আট মাত্রা দুইয়ের অংশ নিয়ে সে চলে সোজা সোজা পা ফেলে, কিন্তু যে আট মাত্রা তিন-দুই-তিনের ভাগে সে চলছে হেলতে ফুলতে মরালগমনে।

চেয়ে থাকে মুখপানে,

সে চাওয়া নীরব গানে

মনে এসে বাজে,

যেন ধীর ধ্রুবতার

কহে কথা ভাবাহারা

জনহীন সাঁঝে।

ষতিমাত্রাসমেত চব্বিশ মাত্রায় এই ত্রিপদীর অবয়ব। এই চব্বিশ মাত্রা দুই মাত্রাখণ্ডের সমষ্টি, এইজন্তেই একে পয়ারশ্রেণীতে গণ্য করব।

ঝিনি ঝিনি বরষে জীবনধারা

ঝিল্লি বনকিছে ঝিনি ঝিনি ;

দূর দূর ছন্দে বিরামহারা

তাকারে পথপানে বিরহিণী ।

এ-ছন্দেরও অবয়ব চক্ৰিশ মাত্রায় । কিন্তু এর গড়ন স্বতন্ত্র ; এর অংশগুলি দুই-তিনের মিশ্রিত মাত্রা ।

পয়ার ছন্দের বিশেষ গুণ এই যে, তার বুনোনি ঠাসবুনোনি নয়, তাকে বাড়ানো-কমানো যায় । সুর করে টেনে টেনে পড়বার সময় কেউ যদি যতির যোগে পয়ারের প্রথম ভাগে দশ ও শেষ ভাগে আট মাত্রা পড়ে তবু পয়ারের প্রকৃতি বজায় থাকে । যেমন—

মহাভারতের কথা • • | অমৃত-সমান • • ।

কাণীরাম দাস ভণে • • | শুনে পুণ্যবান • • ॥

অথবা

মহা • • ভারতের কথা • • | অমৃত • • সমা • • ন ।

কাণীরা • • ম দাস ভণে • • | শুনে • • পুণ্যবা • • ন ॥

পয়ার ছন্দ স্থিতিস্থাপক বলেই এটা সম্ভব, আর সেই গুণেই বাংলা কাব্য-সাহিত্যকে সে এমন করে অধিকার করেছে ।

[যাকে ‘মহাপয়ার’ নাম দেওয়া যায় সেটা পয়ারশ্রেণীর সবচেয়ে প্রশস্ত ছন্দ । সেই ছন্দ আমার পূজনীয় অগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথের সৃষ্টি । আঠার মাত্রায় এর অবয়ব, এর প্রত্যেক পংক্তির প্রথম ভাগে আট মাত্রা, দ্বিতীয় ভাগে দশ মাত্রা । তাঁর কাব্য থেকে দৃষ্টান্ত দেখাই ।

গভীর পাতাল যথা কালরাত্রি করালবদন

যিহ্মারে একাধিপত্য, যসরে অমৃত কণিকণা

দিবানিশি কাটি যাবে। যোর নীল বিবর্ণ অনল
শিখাসংঘ আলোড়িয়া দাপাদাপি করে দেশমর
তমোহন্ত এড়াইতে, প্রাণ বধা কালের কবল।^১

স্থিতিস্থাপকতা ছাড়া পয়ারজাতীয় ছন্দের আর দুটি মহদগুণ আছে।
এক তার ভারবহনশক্তি,^২ আর তার গাঙ্গীর্ষ। যাকে ধ্বনিমাত্রা বলি-
তার আছে সুরু-মোটা ভেদ। ‘চন্দনচর্চিত’ শব্দটা অক্ষরগণনায় আট
মাত্রা, অন্তত সংস্কৃত ছন্দে তার এই ওজনই পাকা। দুর্বল বাহনের পিঠে
চড়ালেই ওজনের কমি-বেশি পড়ে ধরা।]

তিন-তিন মাত্রায় যার গ্রন্থিযোজনা এমন একটি ছন্দের দৃষ্টান্ত
দেখাই।

আঁখির পাতায় নিবিড় কাজল
গলিছে নয়ন-সলিলে।

অক্ষরসংখ্যা সমান রেখে এই দুটো পদে যুক্তবর্ণ যদি চড়াই তাহলে সেটা
কেমন হয়, যেমন এক-এক সময়ে দেখা যায় জোয়ান পুরুষ ক্ষীণ স্ত্রীর
ঘাড়ে বোঝা চাপিয়ে পথে চলে নির্মমভাবে। প্রমাণ দিই।

চক্ষুর পলবে নিবিড় কজ্জল
গলিছে অশ্রুর নিব্বরে।

কিন্তু এই বোঝা পয়ারজাতীয় পালোয়ানের স্বক্ষে চাপালে দুর্ঘটনার
আশঙ্কা থাকবে না। প্রথমে বিনা-বোঝার চালটা দেখানো যাক।

শ্রাবণের কালো ছায়া নেমে আসে তমালের বনে
যেন দিক্-ললনার গলিত কাজল-বরিষনে।

এইটিকে গুরুভার করে দিই।

বর্ষার তমিস্রচ্ছায়া ব্যাপ্ত হল অরণ্যের তলে
যেন অশ্রুসিক্তক্ষু দিগ্‌বধুর গলিত কজ্জলে।

এতটা ভারবৃদ্ধি যে সম্ভব হয় তার কারণ পয়ার স্থিতিস্থাপক।

১ ৪৬ পৃষ্ঠা দৃষ্টব্য।

২ অন্তত (৩৮ পৃ) বলেছেন ‘শোষণশক্তি’।

[একদিন এই তত্ত্বটি বিশেষ করে আমার গোচর হয়েছিল, তার ইতিহাসটা বলি।

সংস্কৃত ভাষায় প্রত্যেক শব্দেই দীর্ঘহ্রস্বধ্বনির অসাম্য, ইংরেজি ভাষায় ধ্বনির অসমানতা তার এক্সেন্‌ট্রিক শব্দে। মন্থণপথে তারা গড়গড় করে গড়িয়ে যায় না, ধাক্কা দিতে দিতে মনের মধ্যে দাগ রেখে রেখে চলে। বাংলাভাষায় রেলপাতি পথে ঠেলাগাড়ির মতো শব্দগুলোকে এক কোঁকে আট-দশ মাত্রা অনায়াসে পিছলিয়ে নিয়ে যাওয়া চলে, মনের মধ্যে তারা জোরে দাগ কাটে না; যথেষ্ট সময় পায় না নিজেকে বিশেষ করে জানান দেবার।^১ এই ক্রটি লাঘব করবার জন্তে মাইকেল তাঁর অমিত্রাক্ষর ছন্দে যুক্তবর্ণের ধ্বনি পদে পদে ঝংকৃত করে পয়্যারের একটানা চালের মধ্যে শক্তিসঞ্চার করেছিলেন। সাধারণ পয়্যারে এই শক্তির সম্ভাবনা কতদূর পর্যন্ত পৌছয় সে তিনিই প্রথম দেখিয়েছেন। তৎসঙ্গেও তাঁর অনবধানতা ‘মেঘনাদবধ’কাব্যের আরম্ভেই প্রকাশ পেয়েছে।

সম্মুখ-সমরে পড়ি বীরচুড়ামণি
বীরবাহ চলি যবে গেলা যমপুরে
অকালে, কহ হে দেবি অমৃতভাষিণি,
কোন্ বীরবরে বরি সেনাপতিপদে
পাঠাইলা রণে পুনঃ রক্ষকুলনিধি
রাঘবারি।

এতগুলি পংক্তির আরম্ভে ও শেষে ছুটিমাত্র যুক্তবর্ণের ধাক্কা। এর সঙ্গে ‘প্যারাডাইস্ লস্ট’এর সূচনা মিলিয়ে দেখলে প্রভেদ স্পষ্ট হবে।

একদিন তৎকালপ্রচলিত বাংলা ছন্দের ক্ষীণতা-প্রতিকারের উপায় আমাকে ভাবতে হয়েছিল। সংস্কৃতের অঙ্কুরণে বাংলা স্বরবর্ণে হ্রস্ব-দীর্ঘতার প্রচলন করতে গেলে এই কৃত্রিমতা বেশিৰূপে সন্ম না। তার

অসংগতি অধিকাংশ স্থলে ব্যঙ্গকাব্যেরই প্রয়োজন মেটাতে পারে।
যথা—

বিলাতে পালাতে ছটকট করে নব্য গউড়ে
অরণ্যে যে-জন্মে গৃহগবিহগপ্রাণ দউড়ে।
স্বদেশে কাদে সে, গুরুজনবশে কিছু হয় না,
বিনা ছাট্টা কোট্টা ধুতি-পিরহনে মান রয় না।^১

‘মানসী’ লেখবার সময় আমার মনে প্রথম সংকল্প এল যে, যুক্ত-ধ্বনিকে দুই মাত্রার গৌরব দিয়ে ছন্দকে ধ্বনিবন্ধুর করব।^২ সকলেই জানেন বাংলা ছন্দে যুক্তবর্ণ তখন ঐকমাত্রিক শ্রেণীতে গণ্য ছিল। সেই জন্মেই ‘বদনমণ্ডলে ভাসিছে ত্রীড়া’ এমনতরো লাইনের সৃষ্টিতেও কবির সংকোচ ছিল না।^৩

প্রথমত সেদিন যুক্তবর্ণকে পয়ারেও দিলেম দুই মাত্রার আসন।^২
লিখিলেম

নিম্নে যমুনা বহে স্বচ্ছশীতল,
উর্ধ্বে পাষণতট স্তম্ভ শিলাতল।

অনতিকাল পরেই বোঝা গেল পয়ারের উপর এ-আইন চালাবার
কোনোই প্রয়োজন নেই। বিনা বাধায় লেখা যেতে পারে

উন্নত যমুনা বহে, আবর্তিত জল
দুর্গম শৈলের তটে উদ্দাম উচ্ছল।

যদি লেখা যায়

হিমালয় নামে গিরি নগ-অধিরাজ

তাহলে হিমালয়ের মতো অত বড়ো পদার্থেরও উপর মন চলে যায়

১ শিখরিণী ছন্দ। অকারান্ত ধ্বনিকে অকারান্তরূপে এবং দীর্ঘস্বরান্ত ধ্বনিকে দীর্ঘ-রূপে উচ্চারণ করা আবশ্যিক। দৃষ্টান্তটি বিজ্ঞাননাথ ঠাকুরের একটি রচনা (ভারতী, ১২৮৬ আখিন, পৃ ২৬৪) থেকে গৃহীত।

২ ৬৭ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য। ৩ ৫৫ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

ঘুমিয়ে-পড়া গাড়োয়ানকে নিয়ে রাতের বেলার গোকর গাড়ির মতো ।
কিন্তু ঐ পয়্যারেই লেখা চলে

বিখ্যাত হিমাজি নামে শৈল-অধিরাজ ।

এ-লাইনে হিমালয়ের মানরক্ষা হতে পারে ।]

যেমন ছুইমাত্রামূলক পয়্যার তেমনি তিনমাত্রামূলক ছন্দও বাংলাদেশে
অনেককাল থেকে প্রচলিত । পয়্যারের ব্যবহার প্রধানত আখ্যানে,
রামায়ণ-মহাভারত-মঙ্গলকাব্য প্রভৃতিতে । তিনমাত্রামূলক ছন্দ গীতি-
কাব্যে, যেমন বৈষ্ণব পদাবলীতে ।^১

পূর্বেই বলেছি পয়্যারের চাল পদাতিকের চাল, পা ফেলে ফেলে চলে ।

অভিসার-যাত্রাপথে হৃদয়ের ভার

পদে পদে দেয় বন্ধে ব্যথার ব্যংকার ।

এই পা ফেলে চলার মাঝে মাঝে যতি পাওয়া যায় যথেষ্ট, ইচ্ছা করলে
তাকে বাড়ানো-কমানো চলে । কিন্তু তিনমাত্রার তালটা যেন গোল
গড়নের, গড়িয়ে চলে ।^২ পরস্পরকে ঠেলে নিয়ে দৌড় দেয় ।

চলিতে চলিতে চরণে উছলে

চলিবার ব্যাকুলতা,

নুপুরে নুপুরে বাজে বনতলে

মনের অধীর কথা ।

এইজগ্রে মাত্রা যদি কোথাও তিনের মাপের একটু বেশি হয় এ-ছন্দ
তাকে প্রসন্নমনে জায়গা দিতে পারে না । দায়ে পড়ে এই অত্যাচার
কখনো করিনি এমন কথা বলতে পারব না ।

প্রভু বুদ্ধ লাগি আমি ভিক্ষা মাগি,

ওগো পুরবাসী, কে রয়েছ জাগি,

অনাথপিণ্ড কহিলা অধুদ-

নিনায়ে ।

এ-কথা বোঝা শক্ত নয় যে, ‘অনাথপিণ্ড’ নামটার খাতিরে নিয়ম রদ করেছিলেম। গার্ড এসে গাড়ির কামরায় বরাদ্দর বেশি মাহুকে ঠেসে ঢুকিয়ে দিয়েছে, ঘুষ খেয়ে থাকবে কিংবা আগন্তুক ভারি দরের।

সেকালে অক্ষরগনতিকরা তিনমাত্রামূলক ছন্দে যুক্তধ্বনি বর্জন করে চলতুম। কিন্তু তাতে রচনায় অতিলালিত্যের দুর্বলতা এসে পৌছত। সেটা যখন আমার কাছে বিরক্তিকর হল তখন যুক্তধ্বনির শরণ নিলুম। ছন্দটা একদিন ছিল ঘেন নবনী দিয়ে গড়া।

বরষার রাতে জলের আঘাতে
পড়িতেছে যুথী ঝরিয়া,
পরিমলে তারি সজল পবন
করণায় উঠে ভরিয়া।

এই দুর্বলতার মধ্যে যুক্তবর্ণ এসে দেখা দিল।

নববর্ষার বারিসংঘাতে
পড়ে মলিকা ঝরিয়া,
সিঁজপবন সুগন্ধে তারি
কারুণ্যে উঠে ভরিয়া।

ধ্বনির দুইমাত্রা এবং তিনমাত্রা বাংলা ছন্দের আদিম এবং রুঢ়িক উপাদান। তারপরে এই দুই এবং তিনের যোগে ষৌগিকমাত্রার ছন্দের উৎপত্তি। তিন+দুই, তিন+চার, তিন+দুই+চার প্রভৃতি নানা-প্রকার ষোগ চলেছে আধুনিক বাংলা ছন্দে। তিন+দুই-মাত্রামূলক ছন্দের দৃষ্টান্ত।

অঁধার রাতি খেলেছে বাতি
অবুতকোটি তারা,
আপন কারা-ভবনে পাছে
আপনি হয় হারা।

দেখা যাচ্ছে এখানে পদশেষের অংশটিকে খর্ব করা হয়েছে। যদি লেখা যেত

আঁখার রাতি জেলেছে বাতি

আকাশ ভরি অধুত তারা

তাহলে ছন্দের কাছে দেনা বাকি থাকত না। কিন্তু পূর্বোক্ত প্রথম শ্লোকটির পদশেষে পাঁচমাত্রার থেকে তিনমাত্রাকে জবাব দেওয়া হয়েছে। তাহলে বুঝতে হবে সেই তিনমাত্রা দেহত্যাগ করে ঐখানেই বসে আছে যতিকে ভর করে।

কিন্তু এই কৈফিয়তটা সম্পূর্ণ হল বলে মনে হয় না, আরো কথা আছে। প্রকৃতির কাজের অলংকরণত্বটা আলোচ্য। দুই পা দুই হাত নিয়ে দেহটা দাঁড়াল, দুই কাঁধে দুটো মুণ্ড বসালেই সম্মিতি অর্থাৎ symmetry ঘটত। তা না করে দুই কাঁধের মাঝখানে একটি মুণ্ড বসিয়ে সমাপ্তিটা সংক্ষিপ্ত করা হয়েছে। কৃষ্ণচূড়ার গাছে ডাঁটার দুধারে দুটি করে পত্রগুচ্ছ চলতে চলতে প্রান্তে এসে থামল একটিমাত্র গুচ্ছে। অলংকরণের ধারা যেখানে পূর্ণ হয়েছে সেখানে একটিমাত্র তর্জনী, ছোটো একটি ইশারা।

সকল ভাষারই যতি আছে, কিন্তু যতিকে বাটখারান্বরূপ করে ছন্দের ওজন পূরণ বাংলা ছন্দ ছাড়া আর কোনো ছন্দে আছে কি না জানিনে। সংস্কৃত ছন্দে এই রীতি বিরল, তবু একেবারে পাওয়া যায় না তা নয়।

বদসি যদি কিঞ্চিদপি দন্তরুচিকৌমুদী

হরতি দরতিমিরমতি ঘোরন্ • • ।^১

যতিকে কেবল বিরতির স্থান না দিয়ে তাকে পূর্তির কাজে লাগাবার অভ্যাস আরম্ভ হয়েছে আমাদের ছড়ার ছন্দ থেকে। ছড়া আবৃত্তি করবার সময় আপনি যতির জোগান দেয় আমাদের কান।

কাক কালো বটে, পিক সেও কালো,
কালো সে কিঙের বেশ,
তাহার অধিক কালো যে কচ্ছা
তোমার চিকন কেশ।

এমন করে ছন্দটাকে পুরোপুরি ভরিয়ে দিলে কানের কাছে ঋণী হতে হত না। কিন্তু এতে ছড়ার জাত যেত। ছড়ার রীতি এই যে, সে কিছু ধ্বনি জোগায় নিজে, কিছু আদায় করে কণ্ঠের কাছ থেকে; এ দুয়ের মিলনে সে হয় পূর্ণ।^১ প্রকৃতি আমের মধুরতায় জল মিশিয়েছেন, তাকে আমস্বাদ করে তোলেননি; সেজন্তে রসজ্ঞ ব্যক্তিমাত্রই কৃতজ্ঞ। তেমনি যথেষ্ট যতি মিশোল করা হয়েছে ছড়ার ছন্দে, শিশুকাল থেকে বাঙালি তাতে আনন্দ পায়। সে সহজেই আউড়েছে

কাক কালো, কোকিল কালো,
কালো কিঙের বেশ,
তাহার অধিক কালো কচ্ছা
তোমার চিকন কেশ।^২

কিংবা

টুম্ টুম্ বাজি বাজে,
লোকে বলে কী,
শামুকরাজা বিয়ে করে
কিশুকরাজার বি।

১ 'বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর' ইত্যাদি ছড়াটির ছন্দ-বিশ্লেষণ (পৃ ৬২-৬৩) দ্রষ্টব্য।

২ সমগ্র ছড়াটি 'লোকসাহিত্য' গ্রন্থের 'ছেলেভুলানো ছড়া'-নামক মূলপ্রবন্ধে সংকলিত হয়েছে। ছড়াটির আরম্ভ 'জাদু, এতো বড়ো রঙ্গ'। উক্ত প্রবন্ধে 'চিকন কেশ'-এর স্থলে আছে 'মাথার কেশ'।

প্রত্যেক ভাষার একটি স্বকীয় ধ্বনি-উদ্ভাবনা আছে। তার থেকে তার স্বরূপ চেনা যায়। ইংরেজিতে বেশির ভাগ শব্দে স্বরবর্ণের মধ্যস্থতা নেই বলে সে যেন হয়েছে সরোদ যন্ত্রের মতো, আঙুলের আঘাতে তার ঐকমাত্রিক ধ্বনিগুলি উচ্চকিত, ইটালিয়নে ছড়ির লম্বা টানে বেহাগার টানা স্বর।

বাংলাভাষারও নিজের একটা বিশেষ ধ্বনিস্বরূপ আছে। তার ধ্বনির এই চেহারা হসন্তবর্ণের যোগে। যে-বাংলা আমাদের মায়ের কর্ণগত, জ্যেষ্ঠতাতের লেখনীগত নয়, ইংরেজির মতো তারও স্বর ব্যঞ্জন-বর্ণের সংঘাতে। আজ সাধুভাষার ছন্দে জোর দেবার অভিপ্রায়ে অভিধান ঘেঁটে যুক্তবর্ণের আয়োজনে লেগেছি, অথচ প্রাকৃত-বাংলার হসন্তের প্রাধান্য আছে বলেই যুক্তবর্ণের জোর তার মধ্যে আপনি এসে পড়ে।^১ এই ভাষায় একটি শ্লোক রচনা করা যাক একটিও যুক্তবর্ণ না দিয়ে।

দূর সাগরের পারের গবন

আসবে যখন কাছের কুলে,

রঙিন আগুন জ্বলে যখন

মাতবে অশোক সোনার ফুলে।

হসন্তের ধাক্কায় যুক্তবর্ণের ঢেউ আপনি উঠছে।

চীনদেশের সাংঘাই নগরে একটি আরামবাগ আছে। অনেককাল সেখানে চীনের লোকেরই প্রবেশ-নিষেধ ছিল। তেমনি বাংলাদেশের সাহিত্য-আরামবাগ থেকে বাংলাভাষার স্বকীয় ধ্বনিরূপটি পণ্ডিত-পাহারাওয়ালার ধাক্কা খেয়ে অনেক কাল বাইরে বাইরে ফিরেছিল।

ভাষার শব্দে অর্থ আছে, স্বর আছে। অর্থ জিনিসটা সকল ভাষাতেই এক, স্বরটা প্রত্যেক ভাষাতেই স্বতন্ত্র। ‘জল’ শব্দে যা বোঝায় ‘water’ শব্দেও তাই বুঝি, কিন্তু ওদের স্বর আলাদা। ভাষা এই স্বর নিয়ে শিল্প রচনা করে, ধ্বনির শিল্প। সেই রূপসৃষ্টির যে ধ্বনিতত্ত্ব বাংলা-ভাষার আপন সম্বল পণ্ডিতরা তাকে অবজ্ঞা করতে পারেন। কেননা তাঁরা অর্থের মহাজন, কিন্তু ধারা রূপরসিক তাঁদের মূলধন ধ্বনি। প্রাকৃত-বাংলায় দুয়োরানীকে যারা দুয়োরানীর অপ্রতিহতপ্রভাবে সাহিত্যের গোয়ালঘরে বাসা না দিয়ে হৃদয়ে স্থান দিয়েছে সেই ‘অশিক্ষিত’-লাঞ্ছনাধারীর দল যথার্থ বাংলাভাষার সম্পদ নিয়ে আনন্দ করতে বাধা পায় না। তাদের প্রাণের গভীর কথা তাদের প্রাণের সহজ ভাষায় উদ্ধৃত করে দিই।

আছে যার মনের মানুষ আপন মনে
সে কি আর জপে মালা।
নির্জনে সে বসে বসে দেখছে খেলা।
কাছে রয়, ডাকে তারে
উচ্চস্বরে
কোন্ পাগেলা,
ওরে যে যা বোঝে তাই সে বুঝে
থাকে ভোলা।
যেথা যার ব্যথা নেহাত
সেইখানে হাত
ডলামলা,
তেমনি জেনো মনের মানুষ মনে তোলা।
যে জনা দেখে সে রূপ
করিয়া চুপ,
রয় নিরালা।

ওরে লালন^১-ভেড়ের লোকবোনো

মুখে হরি হরি বোলা ।^২

আর-একটি

এমন মানব-জনম আর কি হবে ।

বা কর মন স্মার কর

এই ভবে ।

অনন্তরূপ ছিটি করেন সাই,

শুনি মানবের তুলনা কিছুই নাই ।

দেবদেবতাগণ

করে আরাধন

জন্ম নিতে মানবে । ...

এই মানুষে হবে মাধুর্ভজন

তাইতে মানুষ-রূপ গঠিল নিরঞ্জন ।

এবার ঠকলে আর

না দেখি কিনার

লালন কর কাতরভাবে ।^২

এই ছন্দের ভঙ্গি একঘেয়ে নয় । ছোটো-বড়ো নানাভাগে বাক্যে বাক্যে চলেছে । সাধুপ্রসাধনে মেজে-ঘষে এর শোভা বাড়ানো চলে, আশা করি এমন কথা বলবার সাহস হবে না কারো ।

এই খাঁটি বাংলায় সকল রকম ছন্দেই সকল কাব্যই লেখা সম্ভব এই আমার বিশ্বাস । ব্যঙ্গকবিতায় এ-ভাষার জোর কত দীপ্তর গুপ্তের

১ লালনচন্দ্র দাস বা রায় । পরে ইনি লালন শাহ ককির নামে পরিচিত হন ।
ঐষ্টব্য : প্রবাসী ১৩০২ আশ্বিন পৃ ৪২৭, ললিত চট্টোপাধ্যায় ও চারু বন্দ্যোপাধ্যায়-সম্পাদিত 'বঙ্গবীণা' পৃ ৪২৩, মুহম্মদ মনসুর উদ্দীন-প্রণীত 'হারামণি' ভূমিকা পৃ ১৮০ ।

২ এই গান-দুটি রবীন্দ্রনাথকৃত সংগৃহীত ও প্রকাশিত : প্রবাসী ১৩২২ আশ্বিন ও পৌষ । এই পাঠ ও প্রবাসীর পাঠে কিছু পার্থক্য আছে । গ্রন্থপরিচয় ঐষ্টব্য ।

কবিতা থেকে তার নমুনা দিই। কুইন ভিক্টোরিয়াকে সম্বোধন করে
কবি বলছেন

তুমি মা কর্তৃত্ব,
আমরা সব পোবা গোর
শিখিনি শিঙ-বাকানো,
কেবল খাব খোলবিচিলি ঘাস।

বেন রাঙা আমলা তুলে মামলা
গামলা ভাঙে না,
আমরা ভুবি পেলেই খুশি হব
ঘুবি খেলে বাঁচব না।^১

কেবল এর হাসিটা নয়, এর ছন্দের বিচিত্র ভঙ্গিটা লক্ষ্য করে দেখবার
বিষয়।

অথচ এই প্রাকৃত-বাংলাতেই ‘মেঘনাদবধ’ কাব্য লিখলে যে
বাঙালিকে লজ্জা দেওয়া হত সে কথা স্বীকার করব না। কাব্যটা এমন
ভাবে আরম্ভ করা যেত

বৃদ্ধ তখন সাজ হল বীরবাহ বীর ধবে
বিপুল বীর দেখিয়ে হঠাৎ গেলেন মৃত্যুপুরে
যৌবনকাল পার না হতেই। কও মা সরস্বতী,
অমৃতময় বাক্য তোমার, সেনাধ্যক্ষপদে
কোন্ বীরকে বরণ করে পাঠিয়ে দিলেন রণে
রঘুকুলের পরম শত্রু, রক্ষকুলের নিধি।

এতে গান্ধীর্ষের ক্রটি ঘটেছে একথা মানব না। এই যে-বাংলা বাঙালির
দিনরাত্রির ভাষা এর একটি মস্ত গুণ এ-ভাষা প্রাণবান্। এইজগ্গে

১ ‘নীলকর’ নামক কবিতা থেকে উদ্ধৃত।

সংস্কৃত বল, পারসি বল, ইংরেজি বল সব শব্দকেই প্রাণের প্রয়োজনে আত্মসাৎ করতে পারে।^১ খাটি হিন্দি ভাষারও সেই গুণ। যারা হেডপণ্ডিত মশায়ের কাছে পড়েনি তাদের একটা লেখা তুলে দিই।

চক্ষু আঁধার দিলের খোঁকার
কেশের আঁড়ে পাহাড় লুকার,
কী রঙ্গ সাঁই দেখছে সদাই
বসে নিগম ঠাই।

এখানে না দেখলেম তারে
চিনব তবে কেমন করে,
ভাগ্যেতে আঁখেরে তারে

চিনতে যদি পাই।^২

প্রাকৃত-বাংলাকে গুরুচণ্ডালি দোষ স্পর্শই করে না। সাধু ছাঁদের ভাষাতেই শব্দের মিশোল সয় না।

চলতি বাংলাভাষার প্রসঙ্গটা দীর্ঘ হয়ে পড়ল। তার কারণ এ-ভাষাকে ঘাঁরা প্রতিদিন ঘরে দেন স্থান, তাঁদের অনেকে সাহিত্যে একে অবজ্ঞা করেন। মেটাতে সাহিত্যকে তার প্রাণরসের মূল আধার থেকে সরিয়ে নেওয়া হচ্ছে জেনে আমার আপত্তিকে বড়ো করেই জানালুম। ছন্দের তত্ত্ববিচারে ভাষার অন্তর্নিহিত ধ্বনিপ্রকৃতির বিচার অত্যাবশ্যক, সেই কথাটা এই উপলক্ষ্যে বোঝাবার চেষ্টা করেছি।

৪

বাংলা ছন্দের তিনটি শাখা। একটি আছে পুঁথিগত কৃত্রিম ভাষাকে অবলম্বন করে, সেই ভাষায় বাংলার স্বাভাবিক ধ্বনিক্রমকে স্বীকার করেনি।^৩ আর-একটি সচল বাংলার ভাষাকে নিয়ে, এই ভাষা বাংলার হৃদয়-শব্দের ধ্বনিকে আপন বলে গ্রহণ করেছে।^৪ আর-একটি শাখার উদগম হয়েছে সংস্কৃত ছন্দকে বাংলার ভেঙে নিয়ে।^৫

১ জটবা ৫১ পৃষ্ঠা।

২ লালন-রচিত : প্রবাসী ১৩২২ আধিন।

৩ সাধুছন্দ বা সংস্কৃত-বাংলার ছন্দ।

৪ ছড়ার ছন্দ বা প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ।

৫ রবীন্দ্রনাথ অল্প কোথাও এ-শাখাটিকে স্বতন্ত্র নামে উল্লেখ করেননি। অসম ও বিবম মাত্রার ছন্দগুলি এর অন্তর্গত। এই শাখার প্রচলিত নাম ‘মাত্রাবৃত্ত’। পরবর্তী অংশে আলোচিত শিখরিনী প্রভৃতি সংস্কৃত-ভাঙা ছন্দগুলিও এই শ্রেণীভুক্ত।

ছন্দের প্রকৃতি

১৩৩

শিখরিণী মালিনী বন্দ্যাকান্তা শাদুলবিক্রীড়িত প্রভৃতি বড়ো বড়ো গম্ভীরচালের ছন্দ গুরুলঘুস্বরের যথানিদিষ্ট বিভাগে অসমান মাত্রাভাগের ছন্দ। বাংলায় আমরা বিষমমাত্রামূলক ছন্দ কিছু কিছু চালিয়েছি, কিন্তু বিষমমাত্রার ঘনঘন পুনরাবৃত্তির দ্বারা তারো একটা সন্নিতি রক্ষা হয়।

শিবুল রাঙা রঙে
চোখে মিল ভরে।
নাকটা হেসে বলে,
হায় রে ঘাই মরে।
নাকের মতে, শুণ
কেবলি আছে ত্রাণে,
রূপ যে রঙ খোঁজে
নাকটা তা কি জানে।

এখানে বিষমমাত্রার পদগুলি জোড়ে-জোড়ে এসে চলনের অসমানতা ঘুচিয়ে দিয়েছে। কিন্তু সংস্কৃত ভাষায় বিষমমাত্রার বিস্তার আরো অনেক বড়ো। এই সংস্কৃত ছন্দের দীর্ঘত্ব স্বরকে সমান করে নিয়ে কেবলমাত্র মাত্রা মিলিয়ে ছন্দ রচনা বাংলায় দেখেছি, সে বহুকাল পূর্বে ‘অপ্পপ্রয়াণে’।

লজ্জা বলিল, “হবে
কি লো তবে,
কতদিন পরান রবে
অমন করি।
হইয়ে জলহীন
বণা মীন
রহিবি ওলো কতদিন
মরমে মরি”।^১

এর প্রত্যেক ভাগে মাত্রাসংখ্যা স্বতন্ত্র।

১ অল্পপ্রয়াণ, দ্বিতীয় সর্গ, ১২৫। শিখরিণী ছন্দ। ‘লজ্জা’ শব্দে দুই মাত্রা গণনীয়।
পৃ ১৩৫ পাদটীকা ১ ত্রুটব্য।

সংস্কৃত ছন্দে বিবিধ মাত্রার এই গতিবৈচিত্র্য যা সন্নিহিত উপেক্ষা করেও ভঙ্গিলীলা বাঁচিয়ে চলে বাংলায় তার অমুকৃতি এখনো ষথেষ্ট প্রচলিত হয়নি। নূতন ছন্দ বাংলায় সৃষ্টি করবার শখ যাদের প্রবল, এই পথে তাঁরা অনেক নূতনত্বের সন্ধান পাবেন। তবু বলে রাখি তাতে তাঁরা সংস্কৃত ছন্দের মোট আয়তনটা পাবেন, তার ধ্বনিতরঙ্গ পাবেন না। মন্দাকিনীমাত্র মাত্রাগোনা একটা বাংলা ছন্দের নমুনা দেওয়া যাক।

সারা প্রভাতের বাণী
বিকালে গোধে আনি'
ভাবিহু হারখানি
দিব গলে।

ভয়ে ভয়ে অবশেষে
তোমার কাছে এসে
কথা যে যায় ভেসে
আঁখিজলে।

দিন যবে হয় গত
না-বলা কথা যত
খেলার ভেলা-মতো
হেলাভরে
লীলা তার করে সারা
বে-পথে ঠাই-হারা
রাতের যত তারা
যায় সরে।^১

শিখরিণীকেও এই ভাবে বাংলায় রূপান্তরিত করা যেতে পারে।

কেবলি অহরহ মনে মনে
নীলবে তোমা সনে
বা-খুঁপি কহি কত ;

ସମସ୍ତ ଲୋକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଶାନ୍ତି ସ୍ଥାପନ କରିବା ପାଇଁ ଶାନ୍ତି ସମିତି ଗଠନ କରାଯାଇଛି ।

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

ଶାନ୍ତି ସମିତିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ

বিরহব্যথা মম নিজে নিজে
তোমারি মুরতি যে
গড়িছে অবিরত ।
এ-পূজা ধার যবে তোমা পানে
বাজে কি কোনোখানে,
কাঁপে কি মন তব ।
জান কি দিবানিশি বহুদূরে
গোপনে বাজে সুরে
বেদনা অভিনব ।^১

ছন্দ সম্বন্ধে আরো কিছু বলা বাকি রইল, আর কোনো সময়ে পরে বলবার ইচ্ছা আছে ।^২ উপসংহারে আজ কেবল এই কথাটি বলতে চাই যে, ছন্দের একটা দিক আছে যেটাকে বলা যেতে পারে কৌশল । কিন্তু তার চেয়ে আছে বড়ো জিনিস যেটাকে বলি সৌষ্ঠব । বাহাহুরি তার মধ্যে নেই, সমগ্র কাব্যসৃষ্টির কাছে ছন্দের আত্মবিস্মৃত আত্ম-নিবেদনে তার উদ্ভব । কাব্য পড়তে গিয়ে যদি অমূল্যব করি যে ছন্দ পড়ছি, তাহলে সেই প্রগল্ভ ছন্দকে ধিক্কার দেব । মস্তিষ্ক হৃৎপিণ্ড পাকস্থলী অতি আশ্চর্য যন্ত্র, সৃষ্টিকর্তা তাদের স্বাতন্ত্র্য ঢাকা দিয়েছেন । দেহ তাদেরকে ব্যবহার করে, প্রকাশ করে না । করে প্রকাশ যখন রোগে ধরে ; তখন যন্ত্রটা হয় প্রবল, তার কাছে মাথা হেঁট করে লাগণ্য । শরীরে স্বাস্থ্যের মতোই কবি ছন্দকে ভুলে থাকে, ছন্দ যখন তার যথার্থ আপন হয় ।

উদয়ন—১৩৪১ বৈশাখ

১ এটির সঙ্গে ‘স্বপ্নপ্রাণ’এর ‘লজ্জা বলিল’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির (পৃ ১৩৩) মাত্রাবিভাগগত পার্থক্য লক্ষিতব্য । সংস্কৃত-ছন্দশাস্ত্রমতে শিখরিণীর প্রতিপংক্তির দুই ভাগ; প্রথম ভাগে এগার এবং দ্বিতীয় ভাগে চোদ্দ মাত্রা (পূর্ব বিবরণ ‘সংজ্ঞাপরিচয়’ অংশে দ্রষ্টব্য) । দ্বিজেন্দ্রনাথ প্রথম ভাগের এগার মাত্রাকে ভেঙে সাত ও চার মাত্রার দুই পর্ব^৩ এবং দ্বিতীয় ভাগে চোদ্দ মাত্রাকে ভেঙে নয় ও পাঁচ মাত্রার দুই পর্ব রচনা করেছেন । রবীন্দ্রনাথ প্রথমে এগার মাত্রা একত্র স্থাপন করে দ্বিতীয় ভাগটিকে সাত মাত্রার দুটি পর্বে বিভক্ত করেছেন । এ-বিবরণে বিস্তৃত আলোচনা “বাংলা-কবিতার সংস্কৃত ছন্দ” প্রবন্ধে (ভারতবর্ষ ১৩৪১ অগ্রহায়ণ পৃ ৮৭৭-৮৮) দ্রষ্টব্য ।

২ পরবর্তী প্রবন্ধ দ্রষ্টব্য ।

চলতিভাষার ছন্দ

মাহুষের উদ্ভাবনী-প্রতিভার একটা কীতি হল চাকা-বানানো চাকার সঙ্গে একটা নতুন চলৎশক্তি এল তার সংসারে। বস্তুর বোঝা সহজে নড়ে না, তাকে পরস্পরের মধ্যে চালাচালি করতে দুঃখ পেতে হয়। চাকা সেই জড়ত্বের মধ্যে প্রাণ এনে দিলে। আদানপ্রদানের কাজ চলল বেগে। ভাষার দেশে সেই চাকা এসেছে ছন্দের রূপে। সহজ হল মোটবীধা কথাগুলিকে চালিয়ে দেওয়া। মুখে-মুখে চলল ভাষার মেনাপাওনা।

কবিতার বিশেষত্ব হচ্ছে তার গতিশীলতা। সে শেষ হয়েও শেষ হয় না। গল্পে যখন বলি “একদিন শ্রাবণের রাত্রে বৃষ্টি পড়েছিল,” তখন এই বলার মধ্যে এই খবরটা ফুরিয়ে যায়। কিন্তু কবি যখন বললেন

রজনী শাউনঘন

ঘন দেয়া-গরজন

রিমঝিমি শব্দে বরিষে

তখন কথা থেমে গেলেও বলা থামে না।^১ এ-বৃষ্টি যেন নিত্যকালের বৃষ্টি, পঞ্জিকা-আশ্রিত কোনো দিনকণের মধ্যে বন্ধ হয়ে এ-বৃষ্টি স্তব্ধ হয়ে যায়নি। এই খবরটির উপর ছন্দ যে-দোলা সৃষ্টি করে দেয় সে-দোলা এই খবরটিকে প্রবহমান করে রাখে।

অণুপরমাণু থেকে আরম্ভ করে নক্ষত্রলোক পর্যন্ত সর্বত্রই নিরন্তর গতিবেগের মধ্যে ছন্দ রয়েছে। বস্তুত এই ছন্দই রূপ। উপাদানকে ছন্দের মধ্যে তরঙ্গিত করলেই সৃষ্টি রূপ ধারণ করে। ছন্দের বৈচিত্র্যই রূপের বৈচিত্র্য। বাতাস যখন ছন্দে কাঁপে তখনি সে সুর হয়ে ওঠে।

ভাবকে কথাকে ছন্দের মধ্যে জাগিয়ে তুললেই তা কবিতা হয়। সেই ছন্দ থেকে ছাড়িয়ে নিলেই সে হয় সংবাদ ; সেই সংবাদে প্রাণ নেই, নিত্যতা নেই।

মেঘদূতের কথা ভেবে দেখ। মনিব একজন চাকরকে বাড়ি থেকে বের করে দিলে, গাঙে এই খবরের মতো এমন খবর তো সর্বদা শুনা চলে। কেবল তফাত এই যে, রামগিরি-অলকার বদলে হয়তো আমরা আধুনিক রামপুরহাট-হাটখোলার নাম পাচ্ছি। কিন্তু মেঘদূত কেন লোকে বছর বছর ধরে পড়ছে। কারণ মেঘদূতের মন্দাকিনী ছন্দের মধ্যে বিশ্বের গতি নৃত্য করছে। তাই এই কাব্য চিরকালের সজীব বস্তু। গতিচাক্ষুরের ভিতরকার কথা হচ্ছে ‘আমি আছি’ এই সত্যটির বিচিত্র অমুভূতি। ‘আমি আছি’ এই অমুভূতিটা তো বন্ধ নয়, এ যে সহস্ররূপে চলায়-ফেরায় আপনাকে জানা। যতদিন পর্যন্ত আমার সত্য স্পন্দিত, নন্দিত হচ্ছে, ততদিন ‘আমি-আছি’র বেগের সঙ্গে সৃষ্টির সকল বস্তু বলছে “তুমি যেমন আছ, আমিও তেমন আছি”। ‘আমি আছি’ এই সত্যটি কেবলি প্রকাশিত হচ্ছে ‘আমি-চলছি’র দ্বারা। চলাটি যখন বাধাহীন হয়, চারদিকের সঙ্গে যখন সুসংগত হয়, সুন্দর হয়, তখন আনন্দ। ছন্দোময় চলমানতার মধ্যেই সত্যের আনন্দরূপ। আর্টে কাব্যে গানে প্রকাশের সেই আনন্দমুর্তি ছন্দের দ্বারা ব্যক্ত হয়।

একদা ছিল না ছাপাখানা ; অক্ষরের ব্যবহার হয় ছিল না, নয় ছিল অল্প। অথচ মানুষ যেসব কথা সকলকে জানাবার যোগ্য মনে করেছে দলের প্রতি শ্রদ্ধায়, তাকে বেঁধে রাখতে চেয়েছে এবং চালিয়ে দিতে চেয়েছে পরম্পরের কাছে।

একশ্রেণীর কথা ছিল যেগুলো সামাজিক উপদেশ। আর ছিল চাষবাসের পরামর্শ, শুভ-অশুভের লক্ষণ, লগ্নের ভালোমন্দ ফল। এইসমস্ত পরীক্ষিত এবং কল্পিত কথাগুলোকে সংক্ষেপ করে বলতে হয়েছে,

ছন্দে বাঁধতে হয়েছে, স্থায়িত্ব দেবার জন্তে। দেবতার স্তুতি, পৌরাণিক আখ্যান বহন করেছে ছন্দ। ছন্দ তাদের রক্ষা করেছে যেন পেটিকার মধ্যে। সাহিত্যের প্রথম পর্বে ছন্দ মানুষের শুধু খেয়ালের নয় প্রয়োজনের একটা বড়ো সৃষ্টি, আধুনিককালে যেমন সৃষ্টি তার ছাপাখানা। ছন্দ তার সংস্কৃতির ধাত্রী, ছন্দ তার স্মৃতির ভাণ্ডারী।

চলতিভাষার স্বভাব রক্ষা করে বাংলা ছন্দে কবিতা যা লেখা হয়েছে সে আমাদের লোকগাথায়, বাউলের গানে, ছেলে ভোলাবার ও ঘুম-পাড়াবার ছড়ায়, ব্রতকথায়। সাধুভাষী সাহিত্যমহলের বাইরে তাদের বসতি। তারা যে সমস্তই প্রাচীন তা নয়। লক্ষণ দেখে স্পষ্ট বোঝায় তাদের অনেক আছে যারা আমাদের সমান-বয়সেরই আধুনিক, এমন কি ছন্দে মিলে ভাবে আমাদেরই শাকরেদি সন্দেহ করি। একটা দৃষ্টান্ত দেখাই।

অচিন ডাকে নদীর বঁকে

ডাক বে শোনা যায়।

অকুল পাড়ি ধামতে নারি,

সদাই ধারা ধায়।

ধারার টানে তরী চলে,

ডাকের চোটে মন যে টলে,

টানাটানি বুচাও জগার^১

হল বিষম দার।

এর মিল, এর মাজাঘষা ছাঁদ ও শব্দবিন্যাস আধুনিক। তবুও যেটা লক্ষ্য করবার বিষয় সে হচ্ছে এর চলতি ভাষা। চলতিভাষার কবিতা বাংলা শব্দের স্বাভাবিক হসন্তরূপ মেনে নিয়েছে। হসন্ত শব্দ স্বরবর্ণের বাধা না পাওয়াতে পরস্পর জুড়ে যায়, তাতে যুক্তবর্ণের ধ্বনি কানে

১ জগা কৈবর্ত। ঐষ্টব্য রবীন্দ্রনাথ-সম্পাদিত 'বাংলাকাব্য-পরিচয়' পৃ ৬৮।

লাগে। চলতিভাষার ছন্দ সেই যুক্তবর্ণের ছন্দ। উপরের ঐ কবিতাকে সাধুভাষার ছন্দে ঢালাই করলে তার চেহারা হয় নিম্নলিখিত মতো।

অচিনের ডাকে নদীটির বাক
ডাক যেন শোনা যায়।
কলহীন পাড়ি ধামিতে না পারি,
নিশিদিন ধারা ধার।
সে ধারার টানে তরীখানি চলে,
সেই ডাক শুনে মন মোর টলে,
এই টানাটানি ঘুচাও জগার,
হরেছে বিষম দার।

যদি উচ্চারণ মেনে বানান করা যেত তাহলে বাউলের গানের চেহারা হত

অচিণ্ডকে নদীর্ষীকে ডাক্বে শোনা যায়।

সাধুভাষার কবিতায় বাংলাশব্দের হসন্তরীতি যে মানা হয়নি তা নয়, কিন্তু তাদের পরস্পরকে ঠোকাঠুকি ঘেঁষাঘেঁষি করতে দেওয়া হয় না। বাউলের গানে আছে ‘ডাকের চোটে মন যে টলে’। এখানে ‘ডাকের’ আর ‘চোটে’, ‘মন’ আর ‘যে’ এদের মধ্যে উচ্চারণের কোনো ফাঁক থাকে না। কিন্তু সাধুভাষার গানে ‘মন’ আর ‘মোর’ হসন্ত শব্দ হলেও হসন্ত শব্দের স্বভাব রক্ষা করে না, সন্ধির নিয়মে পরস্পর এঁটে যায় না।

বাংলাভাষার সবচেয়ে পুরোনো ছন্দ পয়ারের ছাঁদের, অর্থাৎ ‘দুই’ সংখ্যার ওজনে। যেমন—

খনা ডেকে বলে যান
রোদে ধান ছায়ায় পান।
দিনে রোদ রাতে জল
তাতে বাড়ে ধানের বল।

এমনি করে হতে হতে ছন্দের মধ্যে এসে পড়ে তিনের মাত্রা। ধেমন—

আনহি বসত আনহি চাব,
বলে ডাক তাহার বিনাশ।

কিংবা

আবাচে কাড়ান নামকে,
শ্রাবণে কাড়ান ধানকে,
ভানরে কাড়ান শিষকে,
আখিনে কাড়ান কিসকে।

এর অর্থ বোঝাবার দায়িত্ব নিতে পারব না।

দুইমাত্রার ছড়ার ছন্দ পরিণতরূপ নিয়েছে পয়ারে। বাঙালি বহুকাল ধরে এই ছন্দে গেয়ে এসেছে রামায়ণ মহাভারত একটানা স্বরে। এই ছন্দে প্রবাহিত প্রাদেশিক পুরাণকাহিনী রঙিয়েছে বাঙালির হৃদয়কে। দারিদ্র্য ছিল তার জীবনযাত্রায়, তার ভাগ্যদেবতা ছিল অত্যাচার-পরায়ণ, সে এমন নোকোয় ভাসছিল যার হাল ছিল না তার নিজের হাতে; যখন তার আকাশ থাকত শান্ত তখন গ্রামের এবাটে-ওবাটে চলত তার আনাগোনা সামান্য কারবার নিয়ে; কখনো বা দিনের পর দিন দুর্ধোগ লেগেই থাকত, ভাগ্যের অনিশ্চয়তায় হঠাৎ কে কোথায় পৌছয় তার ঠিক ছিল না, হঠাৎ নোকোয় হত ভরাডুবি। এরা ছড়া বাঁধেনি নিজের কোনো স্মরণীয় ইতিহাস নিয়ে। এরা গান বাঁধেনি ব্যক্তিগত জীবনের সুখ-দুঃখ-বেদনায়। এরা নিঃসন্দেহই ভালোবেসেছে, কিন্তু নিজের জবানিতে প্রকাশ করেনি তাঁর হাসিকান্না। দেবতার চরিতবৃত্তান্তে এরা ঢেলেছে এদের অন্তরের আবেগ; হরপার্বতীর লীলায় এরা নিজের গৃহস্থালির রূপ ফুটিয়েছে, রাধাকৃষ্ণের প্রেমের গানে এরা সেই প্রেমের কল্পনাকে মনের মধ্যে ঢেউ লাগিয়েছে যে-প্রেম সমাজবন্ধনে বন্দী নয়, যে-প্রেম শ্রেয়োবুদ্ধিবিচারের বাইরে। একমাত্র কাহিনী ছিল

রামায়ণ-মহাভারতকে অবলম্বন করে, যা মানবচরিত্রের নতোনতকে নিয়ে হিমালয়ের মতো ছিল দিক থেকে দিগন্তরে প্রসারিত। কিন্তু সে হিমালয় বাংলাদেশের উত্তরতম সীমার দূর গিরিমালার মতোই; তার অভভেদী মহত্বের কঠিনমূর্তি সমতল বাংলার রসাতলশয্যের সঙ্গে মেলেনা। তা বিশেষভাবে বাংলার নয়, সনাতন ভারতের। অন্নদামঙ্গলের সঙ্গে কবিকল্পের সঙ্গে রামায়ণ-মহাভারতের তুলনা করলে উভয়ের পার্থক্য বোঝা যাবে। অন্নদামঙ্গল-চণ্ডীমঙ্গল বাংলার, তাতে মহত্বের বীৰ্য প্রকাশ পায়নি, প্রকাশ পেয়েছে অকিঞ্চিৎকর প্রাত্যহিকতার অল্পজ্বল জীবনযাত্রা।

এই কাব্যের পণ্য ভেসেছিল পয়ার ছন্দে। ভাঙাচোরা ছিল এর পদবিগ্রাস। গানের সুর দিয়ে এর অসমানতা মিলিয়ে দেওয়া হত, দরকার হত না অক্ষর সাজাবার কাজে সতর্ক হবার। পুরোনো কাব্যের পুঁথি দেখলেই তা টের পাওয়া যায়। অত্যন্ত উঁচুনিচু তার পথ। ভারতচন্দ্রই প্রথম ছন্দকে সৌষম্যের নিয়মে বেঁধেছিলেন। তিনি ছিলেন সংস্কৃত ও পারসিক ভাষায় পণ্ডিত। ভাষাবিগ্রাসে ছন্দে প্রাদেশিকতার শৈথিল্য তিনি মানতে পারেননি।

পয়ার ছন্দের একেখরত্ব ছাড়িয়ে গিয়ে বিচিত্র হয়েছে ছন্দ বৈষ্ণব-পদাবলীতে।^১ তার একটা কারণ এগুলি একটানা গল্প নয়। এই পদগুলিতে বিচিত্র জুড়িয়াবেগের সংঘাত লেগেছে। দোলায়িত হয়েছে সেই আবেগ তিনমাত্রার ছন্দে। বৈষ্ণবাত্মিক এবং জৈমাত্মিক ছন্দে বাংলা কাব্যের আরম্ভ। এখনো পর্যন্ত ঐ দুই জাতের মাত্রাকে নানাপ্রকারে সাজিয়ে বাংলায় ছন্দের লীলা চলছে। আর আছে দুই—এবং তিনের জোড়-বিজোড় সংখ্যা মিলিয়ে পাঁচ কিংবা নয়ের অসমমাত্রার ছন্দ।

মোট কথা বলা যায় দুই এবং তিন সংখ্যাই বাংলার সকল ছন্দের মূলে। তার রূপের বৈচিত্র্য ঘটে যতিবিভাগের বৈচিত্র্যে এবং নানা গুণনের পংক্তিবিভাগে। এইরকম বিভিন্ন বিভাগের যতি ও পংক্তি নিয়ে বাংলায় ছন্দ কেবলি বেড়ে চলেছে।

একসময়ে শ্রেণীবদ্ধ মাত্রা গুনে ছন্দ-নির্ণয় হত। বালকবয়সে একদিন সেই চোদ্দ অক্ষর মিলিয়ে ছেলেমানুষি পয়ার রচনা করে নিজের কৃতিত্বে বিস্মিত হয়েছিলুম।^১ তারপরে দেখা গেল কেবল অক্ষর গণনা করে যে-ছন্দ তৈরি হয় তার শিল্পকলা আদিম-জাতের। পদের নানা ভাগ আর মাত্রার নানা সংখ্যা দিয়ে ছন্দের বিচিত্র অলংকৃতি। অনেক সময়ে ছন্দের নৈপুণ্য কাব্যের মর্ঘাদা ছাড়িয়ে যায়।

চলতিভাষার কাব্য, যাকে বলে ছড়া, তাতে বাংলার হৃদয়সংঘাতের স্বাভাবিক ধ্বনিকে স্বীকার করেছে। সেটা পয়ার হলেও অক্ষরগোনা পয়ার হবে না, সে হবে মাত্রাগোনা পয়ার। কিন্তু কথাটা ঠিল হল না, বস্তুত সাধুভাষার পয়ারও মাত্রাগোনা। সাহিত্যিক কবুলতিপক্ষে সাধুভাষায় অক্ষর এবং মাত্রা এক পরিমাণের বলে গণ্য হয়েছে। এইমাত্র রক্ষা হয়েছে যে, সাধুভাষার পদ উচ্চারণকালে হৃদয়ের টানে শব্দগুলি গায়ে গায়ে লেগে যাবে না, অর্থাৎ বাংলার স্বাভাবিক ধ্বনির নিয়ম এড়িয়ে চলতে হবে।

সতত হে নদ তুমি পড় মোর মনে। ...

জুড়াই এ কান আমি ত্রাস্তির হলনে।^২

চলতি বাংলায় 'নদ' আর 'তুমি', 'মোর' আর 'মনে' হৃদয়ের বাঁধনে বাঁধা। এই পয়ারে ঐ শব্দগুলিকে হৃদয় বলে যে মানা হয়নি তা নয়,

১ স্মৃতি: জীবনযুগ্মি, কবিতা-রচনারত্ন।

২ মধুসূদন: চতুর্দশপদী কবিতাবলী, কপোতাক্ষ নদ।

কিন্তু ওর বাঁধন আলগা করে দেওয়া হয়েছে। ‘কান’ আর ‘আমি’,
‘ভাস্কির’ আর ‘ছলনে’ হসন্তের রীতিতে হওয়া উচিত ছিল যুক্তশব্দ,
কিন্তু সাধুছন্দের নিয়মে ওদের জোড় বাঁধতে বাধা দেওয়া হয়েছে।
একটা খাঁটি ছড়ার নমুনা দেখা যাক।

এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা মধ্যখানে চর,

তারি মধ্যে বসে আছেন শিবু সদাগর।^১

এটা পয়ার, কিন্তু চোদ্দ অক্ষরের সীমানা পেরিয়ে গেছে। তবু উচ্চারণ
মিলিয়ে বানান করলে চোদ্দ অক্ষরের বেশি হবে না।

এপারগঙ্গা ওপারগঙ্গা মধ্যখানে চর,

তারি মধ্যে বসে আছেন শিবু সদাগর।

ছড়ায় প্রায় দেখা যায় মাত্রার ঘনতা কোথাও কম কোথাও বেশি,
আবৃত্তিকারের উপর ছন্দ মিলিয়ে নেবার বরাত দেওয়া আছে। ছন্দে
নিজের মধ্যে যে বোঁক আছে তার তাড়ায় কণ্ঠ আপনি প্রয়োজনমতো
স্বর বাড়ায় কমায়।

শিবু ঠাকুরের বিয়ে হবে তিন কস্তে দান

এখানে ‘বিয়ে হবে’ শব্দে মাত্রা ঢিলে হয়ে গেছে। যদি থাকত

শিবু ঠাকুরের বিয়ের সভায় তিন কস্তে দান

তাহলে মাত্রা পুরো হত। কিন্তু বাংলাদেশে ছেলে বুড়ো এমন কেউ নেই
যে আপনিই ‘বিয়ে- হবে-’ স্বরে টান না দেয়।

বক ধলো, বস্ত্র ধলো, ধলো রাজহংস,

তাহার অধিক ধলো কস্তে তোমার হাতের শব্দ।^২

দুটো লাইনের মাত্রার কমি-বেশি স্পষ্ট; কিন্তু ভয়ের কারণ নেই, স্বতই
আবৃত্তির টানে দুটো লাইনের ওজন মিলে যায়। ছন্দে চলতিভাষা
আইনজারি না করেও আইন মানিয়ে নিতে পারে।

বাংলাভাষা-পরিচয়—১৩৪৫ কার্তিক

১ ঐষ্টব্য : লোকসাহিত্য, ছেলেভুলানো ছড়া।

গজা-ছন্দ

কথা যখন খাড়া দাঁড়িয়ে থাকে তখন সে কেবলমাত্র আপন অর্থটুকু নিবেদন করে। যখন তাকে ছন্দের আঘাতে নাড়া দেওয়া যায় তখন তার কাছ থেকে অর্থের বেশি আরো কিছু বেরিয়ে পড়ে। সেটা জানার জিনিস নয়, বেদনার জিনিস। সেটাতে পদার্থের পরিচয় নয়, রসের সন্তোষ।^১

আবেগকে প্রকাশ করতে গেলে কথার মধ্যে আবেগের ধর্ম সঞ্চার করতে হয়। আবেগের ধর্ম হচ্ছে বেগ; সে চলে, চালায়। কথা যখন সেই বেগ গ্রহণ করে তখন স্পন্দিত হৃদয়ভাবের সঙ্গে তার সাধর্ম্য ঘটে।

চলতিভাষায় আমরা বলি কথাকে ছন্দে বাঁধা। বাঁধা বটে, কিন্তু সে বাঁধন বাইবে, রূপের দিকে; ভাবের দিকে মুক্তি। যেমন সেতারে তার বাঁধা, তার থেকে সুর পায় ছাড়া। ছন্দ সেই সেতারের বাঁধা তার, সুরের বেগে কথাকে অন্তরে দেয় মুক্তি।

উপনিষদে আছে আত্মার লক্ষ্য ব্রহ্ম, ঔংকারের ধ্বনিবেগ তাকে ধনুর মতো লক্ষ্যে পৌঁছিয়ে দেয়। এতে বলা হচ্ছে বাক্যের দ্বারা যুক্তির দ্বারা ব্রহ্ম জানবার বিষয় নয়, তিনি আত্মার সঙ্গে একাত্ম হবার বিষয়। এই উপলব্ধিতে ধ্বনিই সহায়তা করে, শব্দার্থ করে না।

জাতা এবং জ্ঞেয় উভয়ের মধ্যে মোকাবিলা হয় মাত্র; অর্থাৎ সান্নিধ্য হয়, সাযুজ্য হয় না। কিন্তু এমন-সকল বিষয় আছে যাকে জানার দ্বারা পাওয়া যায় না, যাকে আত্মস্থ করতে হয়। আম বস্তুটাকে সামনে রেখে জানা চলে, কিন্তু তার রসটাকে আত্মগত করতে না পারলে বুদ্ধিমূলক কোনো প্রণালীতে তাকে জানবার উপায় নেই। রসসাহিত্য মুখ্যত

১ এই পংক্তি কর্তি অনেকাংশে ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের গোড়ার কথাগুলির অনুরূপ। প্রথম বাক্যটি সম্বন্ধে একথা বিশেষভাবে প্রযোজ্য।

জ্ঞানের জিনিস নয়, তা মর্মের অধিগম্য। তাই সেখানে কেবল অর্থ যথেষ্ট নয়, সেখানে ধ্বনির প্রয়োজন; কেননা ধ্বনি বেগবান। ছন্দের বন্ধনে এই ধ্বনিবেগ পায় বিশিষ্টতা, পায় প্রবলতা।

নিত্যব্যবহারের ভাষাকে ব্যাকরণের নিয়মজাল দিয়ে বাঁধতে হয়। রসপ্রকাশের ভাষাকে বাঁধতে হয় ধ্বনিসংগতের নিয়মে। সমাজেই বল ভাষাতেই বল সাধারণ ব্যবহারবিধির প্রয়োজন বাইরের দিকে, কিন্তু তাতেই সম্পূর্ণতা নেই। আর-একটা বিধি আছে যেটা আত্মিকতার বিধি। সমাজের দিক থেকে একটা দৃষ্টান্ত দেখানো যাক।

জাপানে গিয়ে দেখা গেল জাপানি সমাজস্থিতি। সেই স্থিতি ব্যবস্থাবন্ধনে। সেখানে চোরকে ঠেকায় পুলিশ, জুয়াচোরকে দেয় সাজা, পরস্পরের দেনাপাওনা পরস্পরকে আইনের তাড়ায় মিটিয়ে দিতে হয়। এই যেমন স্থিতির দিক তেমনি গতির দিক আছে; সে চরিত্রে, যা চলে যা চালায়। এই গতি হচ্ছে অস্তর থেকে উদ্গত সৃষ্টির গতি, এই গতিপ্রবাহে জাপানি মনুষ্যত্বের আদর্শ নিয়ত রূপ গ্রহণ করে। জাপানি সেখানে ব্যক্তি, সর্বদাই তার ব্যঞ্জনা চলছে। সেখানে জাপানির নিত্যউদ্ভাবিত সচল সত্তার পরিচয় পাওয়া গেল। দেখতে পেলেম, স্বভাবতই জাপানি রূপকার। কেবল যে শিল্পে সে আপন সৌষম্যবোধ প্রকাশ করছে তা নয়, প্রকাশ করছে আপন ব্যবহারে। প্রতিদিনের আচরণকেও সে শিল্পসামগ্রী করে তুলেছে, সৌজন্তে তার শৈথিল্য নেই। আতিথেয়তায় তার দাক্ষিণ্য আছে, হৃত্যতা আছে, বিশেষভাবে আছে স্বেচ্ছা। জাপানের বৌদ্ধমন্দিরে গেলেম। মন্দিরসজ্জায় উপাসকদের আচরণে অনিন্দ্যানির্মল শোভনতা, বহুর্নৈপুণ্যে নির্মিত মন্দিরের ঘণ্টার গম্ভীর মধুর ধ্বনি মনকে আনন্দে আন্দোলিত করে। কোথাও সেখানে এমন কিছুই নেই যা মাহুষের কোনো ইঞ্জিয়কে কদর্ঘতা বা অপারিপাট্যে অবমানিত করতে পারে। এই সজ্জ

দেখা যায় পৌকষের অভিমানে জাপানির প্রাণপণ নির্ভীকতা। চাক্রতা ও বীর্ষের সম্মিলনে এই যে তার আত্মপ্রকাশ, এ তো ফৌজদারি দণ্ডবিধির সৃষ্টি নয়। অথচ জাপানির ব্যক্তিত্বরূপ বন্ধনের সৃষ্টি, তার পরিপূর্ণতা সীমার দ্বারাতেই। নিয়ত প্রকাশমান চলমান এই তার প্রকৃতিকে শক্তিদান রূপদান করে যে আন্তরিক বন্ধন, যে সজীব সীমা তাকেই বলি ছন্দ। আইনের শাসনে সমাজস্থিতি, অন্তরের ছন্দে আত্মপ্রকাশ।

বিংশতিকোটি মানবের বাস
এ ভারতভূমি ববনের দাস
রয়েছে পড়িয়া শৃঙ্খলে বাঁধা।
আধাবত জরী মানব বাহারা
সেই বংশোদ্ভব জাতি কি ইহারা,
জন কত শুধু প্রহরী-পাহারা
দেখিয়া নয়নে লেগেছে ধাঁধা।^১

দেখা যাচ্ছে ছন্দের বন্ধনে শব্দগুলোকে শৈথিল্য থেকে বাঁচিয়ে রেখেছে, এলিয়ে পড়ছে না, তারা একটা বিশেষ রূপ নিয়ে চলেছে। বাঁধন ভেঙে দেওয়া যাক।

ভারতভূমিতে বিংশতিকোটি মানব বাস করিয়া থাকে, তথাপি এই দেশ দাসত্বশৃঙ্খলে আবদ্ধ হইয়া আছে। বাহারা একরা আধাবত জয় করিয়াছিল ইহারা কি সেই বংশ হইতে উদ্ধৃত। কয়েকজনমাত্র প্রহরীর পরিক্রমণ দেখিয়াই ইহাদের চক্ষুতে কি দৃষ্টিবিভ্রম খটিয়াছে। কথাগুলোর কোনো লোকসান হয়নি, বরঞ্চ হিসাব করে দেখলে কয়েক পারসেন্‌ট মুনফাই দেখা যায়। কিন্তু কেবল ব্যাকরণের বাঁধনে

১ হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় : কবিতাবলী, ভারতসংগীত। দ্রষ্টব্য ২৭ পৃষ্ঠা। 'বিংশতি' শব্দে চার যাত্রা গণনীয়, এখানে তৎকাল-প্রচলিত অক্ষরগণনার রীতি লক্ষিত হয়েছে : দ্রষ্টব্য ৩৭ পৃষ্ঠা। তুলনীয় 'বংশোদ্ভব' শব্দ।

কথাগুলোকে অস্তরের দিকে সংঘবদ্ধ করেনি, তারি অভাবে সে শক্তি হারিয়েছে। উদাস মনের রুদ্ধ দ্বার ভাঙবার উদ্দেশে সবাই মিলে এক হয়ে ঘা দিতে পারছে না।

ছন্দর সঙ্গে অছন্দর তফাত এই যে, কথা একটাতে চলে, আরেকটাতে শুধু বলে কিন্তু চলে না। যে চলে সে কখনো খেলে, কখনো নাচে, কখনো লড়াই করে, হাসে কাঁদে; যে স্থির বসে থাকে সে আপিস চালায়, তর্ক করে, বিচার করে, হিসাব দেখে, দল পাকায়। ব্যবসায়ীর শুষ্ক প্রবীণতা ছন্দোহীন বাক্যে, অব্যবসায়ীর সরস চঞ্চল প্রাণের বেগ ছন্দোময় ছবিতে কাব্যে গানে।

এই ছবি-গান-কাব্যকে আমরা গড়ে-তোলা জিনিস বলে অনুভব করিনে; মনে লাগে যেন তারা হয়ে-ওঠা পদার্থ। তাদের মধ্যে উপাদানের বাহ্য সংঘটনটা অত্যন্ত বেশি ধরা দেয় না; দেখা যায় উদ্ভাবনার একটা অখণ্ড প্রকাশ, যে-প্রকাশ একান্তভাবে আমাদের বোধের সঙ্গে মেলে। বিশ্বস্থিতিতে স্পন্দিত আকাশ, কম্পিত বাতাস, চঞ্চল হৃদয়বেগ স্নায়ুতন্ত্রে ছন্দোবিভক্ত হয়ে আলোতে গানেতে বেদনায় আমাদের চৈতন্তে কেবলি এঁকে দিচ্ছে আলিম্পন। ছবি-গান-কাব্যও আপন ছন্দঃস্পন্দনের চলদ্বিবেশে আমাদের চৈতন্তকে গতিমান্ আকৃতিমান্ করে তুলছে নানাপ্রকার চাঞ্চল্যে। অস্তরে যেটা এসে প্রবেশ করেছে সেটা মিলে যাচ্ছে আমাদের চৈতন্তে, সে আর স্বতন্ত্র থাকছে না।

ঘোড়ার ছবি দেখি প্রাণিতত্ত্বের বইএ। সেখানে ঘোড়ার আকৃতির সঙ্গে তার অঙ্গপ্রত্যঙ্গের সমস্ত হিসাব ঠিকঠাক মেলে। তাতে খবর পাই, সে খবর বাইরের খবর; তাতে জ্ঞানলাভ করি, ভিতরটা খুশি হয়ে ওঠে না। এই খবরটা স্থাবর পদার্থ। রূপকার ঘোড়ার যে ছবি আঁকে তার চরম উদ্দেশ্য খবর নয় খুশি, এই খুশিটা বিচলিত চৈতন্তের

বিশেষ উদ্‌বোধন। ভালো ছবির মধ্যে বরাবরের মতো একটা সচলতার বেগ রয়েছেই গেল, তাকে বলা চলে পৰ্পেচুয়ল মুভমেন্ট। প্রাণিতত্ত্বের বইএ ঘোড়ার ছবিটা চারদিকেই সঠিক করে বাঁধা, খাঁটি খবরের যথাার্থ্যে শিল্পে-গাড়ি করা তার সীমানা। রূপকারের রেখায় রেখায় তার তুলি যুদ্ধের বোল বাজিয়েছে, দিয়েছে সুষমার নাচের দোলা। সেই ঘোড়ার ছবিতে চতুষ্পদজাতীয় জীবের খাঁটি খবর না মিলতেও পারে, মিলবে ছন্দ যার নাড়া খেয়ে সচকিত চৈতন্য সাড়া দিয়ে বলে ওঠে ‘হাঁ এইতো বটে’। আপনারই মধ্যে সেই সৃষ্টিকে সে স্বীকার করে, সেই থেকে চিরকালের মতো সেই ধ্বনিময় রূপ আমাদের বিশ্বপরিচয়ের অন্তর্গত হয়ে থাকে। আকাশ কালো মেঘে স্নিগ্ধ, বনভূমি তমালগাছে শ্রামবর্ণ, ব্যাপারটা এর বেশি কিছুই নয়; খবরটা একবারের বেশি দুবার বললে ধমক দিয়ে থামিয়ে দিই। কবি বরাবরকার মতো বলতে থাকলেন

মেষমেষহরমধরং বনভুবঃ শ্রামান্তমালক্রমৈঃ।^১

কবির মনের মেঘলা দিনের সংবেগ চড়ে বসল ছন্দ-পক্ষিরাজের পিঠে, চলল চিরকালের মনোহরণ করতে।

গত্রে প্রধানত অর্থবান্ শব্দকে ব্যাহবন্ধ করে কাজে লাগাই, পঙ্তে প্রধানত ধ্বনিমান্ শব্দকে ব্যাহবন্ধ করে সাজিয়ে তোলা হয়। ব্যাহ শব্দটা এখানে অসার্থক নয়। ভিড় জমে রাস্তায়, তার মধ্যে সাজাই-বাছাই নেই, কেবল এলোমেলো চলাফেরা। সৈন্তের ব্যাহ সংহত সংঘত, সাজাই-বাছাইএর দ্বারা সবগুলি মানুষের যে সম্মিলন ঘটে তার থেকে একটা প্রবল শক্তি উদ্ভাবিত হয়। ‘এই শক্তি স্বতন্ত্রভাবে যথেষ্টভাবে প্রত্যেক সৈনিকের মধ্যে নেই। মানুষকে উপাদান করে নিয়ে ছন্দোবিজ্ঞানের

দ্বারা সেনাপতি এই শক্তিরূপের সৃষ্টি করে। এ যেন বহু-ইন্দ্রনের হোমমহতানন থেকে যাজ্ঞসেনীর আবির্ভাব। ছন্দঃসজ্জিত শব্দবাহুে ভাষায় তেমনি একটি শক্তিরূপের সৃষ্টি।

চিত্রসৃষ্টিতেও এ-কথা খাটে। তার মধ্যে রেখার ও রঙের একটা সামঞ্জস্যবদ্ধ সাজাই-বাছাই আছে। সে প্রতিক্রম নয়, সে স্বরূপ। তার উদ্দেশ্য রিপোর্ট করা নয়, তার উদ্দেশ্য চৈতন্যকে কবুল করিয়ে নেওয়া ‘এইতো স্বয়ং দেখলুম’। গুণীর হাতে রেখা ও রঙের ছন্দোবন্ধন হলেই ছবির নাড়ির মধ্যে প্রাণের স্পন্দন চলতে থাকে, আমাদের চিংস্পন্দন তার লয়টাকে স্বীকার করে, ঘটতে থাকে গতির সঙ্গে গতির সহযোগিতা বাতাসের হিল্লোলের সঙ্গে সমুদ্রের তরঙ্গের মতো।

ভারতবর্ষে বেদমন্ত্রে ছন্দ প্রথম দেখা দিল, মন্ত্রে প্রবেশ করল প্রাণের বেগ, সে প্রবাহিত হতে পারল নিশ্বাসে-প্রশ্বাসে, আবর্তিত হতে থাকল মননধারায়। মন্ত্রের ক্রিয়া কেবল জ্ঞানে নয়, তা প্রাণে মনে, স্মৃতির মধ্যে তা চিরকাল স্পন্দিত হয়ে বিরাজ করে। ছন্দের এই গুণ।

ছন্দকে কেবল আমরা ভাষায় বা রেখায় স্বীকার করলে সব কথা বলা হয় না। শব্দের সঙ্গে-সঙ্গে ছন্দ আছে ভাবের বিস্তার, সে কানে শোনবার নয়, মনে অনুভব করবার। ভাবকে এমন করে সাজানো যায় যাতে সে কেবলমাত্র অর্থবোধ ঘটায় না, প্রাণ পেয়ে ওঠে আমাদের অন্তরে। বাছাই করে সুবিগ্ৰস্ত সুবিভক্ত করে ভাবের শিল্প রচনা করা যায়। বর্জন গ্রহণ সজ্জীকরণের বিশেষ প্রণালীতে ভাবের প্রকাশে সঞ্চারিত হয় চলৎশক্তি। যেহেতু সাহিত্যে ভাবের বাহন ভাষা, সেই কারণে সাহিত্যে ষে-ছন্দ আমাদের কাছে প্রত্যক্ষ সে-ছন্দ ভাষার সঙ্গে জড়িত। তাই অনেক সময়ে এ-কথাটা ভুলে যাই যে, ভাবের ছন্দই তাকে অতিক্রম করে আমাদের মনকে বিচলিত করে। সেই ছন্দ ভাবের সংঘর্ষে, তার বিস্তারনৈপুণ্যে।

জ্ঞানের বিষয়কে প্রাঞ্জল ও যথার্থ করে ব্যক্ত করতে হলেও প্রকাশের উপাদানকে আঁট করে তাকে ঠিকমতো শ্রেণীবদ্ধ করা চাই। সে তাকে প্রাণের বেগ দেবার জন্তে নয়, তাকে প্রকৃষ্ট অর্থ দেবার জন্তেই। শংকরের বেদান্তভাষ্য তার একটি নিদর্শন। তার প্রত্যেক শব্দই সার্থক, তার কোনো অংশেই বাছল্য নেই, তাই তত্ত্বব্যাখ্যা সম্বন্ধে তা এমন সুস্পষ্ট। কিন্তু এই শব্দযোজনায় সংঘটিত যৌক্তিকতার সংঘম, আর্থিক যাদাতথ্যের সংঘম, শব্দগুলি লজিক-সংগত পংক্তিবন্ধনে সুপ্রতিষ্ঠিত। কিন্তু শংকরাচার্যের নামে যে সৌন্দর্যলহরী^১ কাব্য প্রচলিত তার ভাবের প্রকাশ লজিকের পক্ষ থেকে অসংযত, অথচ প্রাণবান্ গতিমান্ রূপসৃষ্টির পক্ষ থেকে তার কলাকোশল দেখতে পাই।

বহন্তী সিন্দূরং প্রবলকবরীভারতিমির-

ষিষাং বৃন্দৈর্বন্দীকৃতমিব নবীনাক্কিরণম্ ।

অনোতু ক্ষেমং নন্তব বদনসৌন্দর্যলহরী-

পরীবাহশ্রোতঃসরগিরিব সৌমন্তসরণিঃ ॥২

ঐ সিঁথির রেখা আমাদের কল্যাণ দিক যে-রেখাটি তোমার মুখসৌন্দর্যধারার শ্রোতঃ-পথের মতো। আর যে-সিঁদুর আঁকা রয়েছে তোমার ঐ সিঁথিতে, সে যেন নবীন সূর্যের আলো, তাকে ঘনকবরীভারের অন্ধকার শত্রু হয়ে বন্দী করে রেখেছে।

সৌন্দর্যলহরীতে^৩ যে নারীরূপের কথা পাই সে সাধারণ নারী নয়, সে বিশ্বসৌন্দর্যের প্রতিমা। নিয়ত বয়ে চলেছে তার সৌন্দর্যের প্রবাহ, পিছনে তার ঘনকবরীপুঞ্জে রাত্রি, সম্মুখে তার সৌমন্তরেখার সিন্দুররাগে

১ বঙ্গভাষী ও প্রথম সংস্করণের পাঠে আছে 'আনন্দলহরী', পাণ্ডুলিপিতেও তাই।

২ সৌন্দর্যলহরী, ৪৪ সংখ্যক শ্লোক (শংকরাচার্যের গ্রন্থাবলীর বাণীবিলাস স্মৃতিসংস্করণে এই শ্লোকটির প্রথমার্ধ দ্বিতীয়ার্ধের পরে আছে; সপ্তদশ খণ্ড পৃ ১৩৬)। শিখরিনী ছন্দ।
স্রষ্টব্য : পৃ ১২৩ পাদটীকা ১, পৃ ১৩৫ পাদটীকা ১।

৩ বঙ্গভাষী ও প্রথম সংস্করণের পাঠে আছে 'আনন্দলহরী', কিন্তু পাণ্ডুলিপিতে 'সৌন্দর্যলহরী'।

তরুণসুখকিরণ, এই অল্পকথায় ভাবের যে স্তবকগুলি সংবদ্ধ তাতে কবি-
হৃদয়ের আনন্দ দিয়ে আঁকা একটি ছবি দেখতে পাচ্ছি, সেই ছবিটি বিশ্ব-
প্রকৃতির নারীরূপ।

যে-ছন্দ দিয়ে এই ছবি আঁকা এ শুধু ভাষার ছন্দ নয়, এ ভাবের ছন্দ।
এতে ভাবের গুটিকয়েক উপকরণ উপমার গুচ্ছে সাজানো, তাই দিয়েই ওর
জাহ্ন। ওর নিত্যসচল কটাক্ষে অনেক না-বলা কথার ইশারা রয়ে গেল।

একদিন ছিল যখন ছাপার অক্ষরের সাম্রাজ্যপত্তন হয়নি।^১ যেমন
কলকারখানার আবির্ভাবে পণ্যবস্তুর ভূরি-উৎপাদন সম্ভবপর হল তেমনি
লিখিত ও মুদ্রিত অক্ষরের প্রসাদে সাহিত্যে শব্দসংকোচের প্রয়োজন
চলে গেছে। আজ সরস্বতীর আসনই বল, আর তাঁর ভাগুরই বল,
প্রকাণ্ড আয়তনের। সাবেক সাহিত্যের দুই বাহন, তার উচ্চৈঃশ্রবা
আর তার ঐরাবত, তার শ্রুতি ও স্মৃতি ; তারা নিয়েছে ছুটি। তাদের
জায়গায় যে যান এখন চলল, তার নাম দেওয়া যেতে পারে লিখিত।
সে রেলগাড়ির মতো, তাতে কোনোটা যাত্রীর কামরা কোনোটা
মালের। কোনোটাতে বস্তুর পিণ্ড, সংবাদপুঞ্জ, কোনোটাতে সজীব যাত্রী
অর্থাৎ রসসাহিত্য। তার অনেক চাকা, অনেক কক্ষ ; একসঙ্গে যন্ত
যন্ত চালান। স্থানের এই অসংকোচে গত্তের ভূরিভোজ।

সাহিত্যে অক্ষরের অতিথিশালায় বাক্যের এত বড়ো সদাব্রতের
আয়োজন যখন ছিল না তখন ছন্দের সাহায্য ছিল অপরিহার্য। তাতে
বাধা পেত শব্দের অতিব্যয়িতা, আর ছন্দ আপন সাংগীতিক গতিবেগের
স্বতিকে রাখত সচল করে। সেদিন পঞ্চছন্দের সতিন ছিল না ভাষায়,
সেদিন বাণীর ছন্দের সঙ্গে ভাবের ছন্দের অদ্বয়-বিবাহ অর্থাৎ মনোগেমি
ছিল প্রচলিত। এখন বই-পড়াটা অনেকগুলোই নিঃশব্দ পড়া, কানের

একান্ত শাসন তাই উপেক্ষিত হতে পারে। এই সুযোগেই আজকাল কাব্যশ্রেণীয় রচনা অনেকস্থলে পদ্যছন্দের বিশেষ অধিকার এড়িয়ে ভাবছন্দের মুক্তি দাবি করছে।

গদ্যসাহিত্যের আরম্ভ থেকেই তার মধ্যে মধ্যে প্রবেশ করেছে ছন্দের অন্তঃশীলা ধারা। রস যেখানেই চঞ্চল হয়েছে, রস যেখানেই চেয়েছে রূপ নিতে, সেখানেই শব্দগুচ্ছ স্বতই সজ্জিত হয়ে উঠেছে। ভাবরস-প্রধান গদ্য আবৃত্তির মধ্যে সুর লাগে অথচ তাকে রাগিণী বলা চলে না, তাতে তালমানস্বরের আভাসমাত্র আছে। তেমনি গদ্যরচনায় যেখানে রসের আবির্ভাব সেখানে ছন্দ অতিনির্দিষ্ট রূপ নেয় না, কেবল তার মধ্যে থেকে যায় ছন্দের গতিলীলা।

করবি গাছের প্রতি লক্ষ্য করলে দেখা যায় তার ডালে-ডালে জুড়ি-জুড়ি সমানভাগে পত্রবিভাস। কিন্তু বটগাছে প্রশাখাগত সূন্যমিত পত্রপর্ধায় চোখে পড়ে না। তাতে দেখি বহু শাখা-প্রশাখায় পত্রপুষ্পের বড়ো-বড়ো স্তবক। এই অনতিসমান রাশীকৃত ভাগগুলি বনস্পতির মধ্যে একটি সামঞ্জস্য পেয়েছে, তাকে দিয়েছে একটি বৃহৎ চরিত্ররূপ।^১ অথচ পাথরের যে পিণ্ডীকৃত স্থাবর বিভাগগুলি দেখা যায় পাহাড়ে, এ সেরকম নয়। এর মধ্যে দেখতে পাই প্রাণশক্তি অবলীলাক্রমে আপন নানায়তন অঙ্গপ্রত্যঙ্গের ওজন প্রতিনিয়ত বিশেষ মহিমার সঙ্গে বাঁচিয়ে চলেছে, তার মধ্যে দেখি যেন মহাদেবের তাণ্ডব, বলদেবের নৃত্য, সে অঙ্গুরীর নাচ নয়। একেই তুলনা করা যায় সেই আধুনিক কাব্যরীতির সঙ্গে, গদ্যের সঙ্গে যার বাহ্যরূপ মেলে আর পদ্যের সঙ্গে আন্তররূপ।

সঞ্জীবচন্দ্র তাঁর ‘পালামো’ গ্রন্থে কোল নারীদের নাচের বর্ণনা করেছেন। নৃত্তবে যেমন করে বিবরণ লেখা হয় এ তা নয়, লেখক ইচ্ছা করেছেন নাচের রূপটা রসটা পাঠকদের সামনে ধরতে। তাই এ-লেখ্যাক্ষ

ছন্দের ভঙ্গি এসে পৌঁছেছে অথচ কোনো বিশেষ ছন্দের কাঠামো নেই ।
এর গদ্য সমমাত্রায় বিভক্ত নয়, কিন্তু শিল্পপ্রচেষ্টা আছে এর গতির মধ্যে ।

গদ্যসাহিত্যে এই যে বিচিত্রমাত্রার ছন্দ মাঝে-মাঝে উচ্ছ্বসিত হয়, সংস্কৃত বিশেষত প্রাকৃত আধা প্রভৃতি ছন্দে তার তুলনা মেলে । সে-সকল ছন্দে সমান পদক্ষেপের নৃত্য নেই, বিচিত্র-পরিমাণ ধ্বনিপুঞ্জ কানকে আঘাত করতে থাকে । যজুর্বেদের গদ্যমন্দের ছন্দকে ছন্দ বলেই গণ্য করা হয়েছে । তার থেকে দেখা যায় প্রাচীনকালেও ছন্দের মূলতত্ত্বটি গড়ে পড়ে উভয়ত্রই স্বীকৃত । অর্থাৎ যে পদবিভাগ বাণীকে কেবল অর্থ দেবার জন্তে নয়, তাকে গতি দেবার জন্তে, তা সমমাত্রার না হলেও তাতে ছন্দের স্বভাব থেকে যায় ।

পদ্যছন্দের প্রধান লক্ষণ পংক্তিসীমানায় বিভক্ত তার কাঠামো । নির্দিষ্টসংখ্যক ধ্বনিগুচ্ছে এক-একটি পংক্তি সম্পূর্ণ । সেই পংক্তিশেষে একটি করে বড়ো যতি । বলা বাহুল্য গড়ে এই নিয়মের শাসন নেই । গড়ে বাক্য যেখানে আপন অর্থ সম্পূর্ণ করে সেইখানেই তার দাঁড়াবার জায়গা । পদ্যছন্দ যেখানে আপন ধ্বনিসংগতিকে অপেক্ষাকৃত বড়ো রকমের সমাপ্তি দেয়, অর্থনিবিচারে সেইখানে পংক্তি শেষ করে । পদ্য সবপ্রথমে এই নিয়ম লঙ্ঘন করলে অমিত্রাক্ষর ছন্দে, পংক্তির বাইরে পদচারণা শুরু করলে । আধুনিক পদ্যে এই স্বৈরাচার দেখা দিল পয়ারকে আশ্রয় করে ।^১

বলা বাহুল্য এক মাত্রা চলে না । বৃক্ষ ইব স্তব্ধো দিবি তিষ্ঠত্যোকঃ ।
যেই দুইয়ের সমাগম অমনি হল চলা শুরু । থাম আছে এক পায়ের

১ পদ্যে পংক্তিসীমালঙ্ঘনের রীতি কেন পয়ারেই দেখা দিল তা ব্যাখ্যাত হয়েছে ৪৪-৪৫ ও ৬৮-৬৯ পৃষ্ঠায় । বস্তুত এই প্রবন্ধটি বখন 'বঙ্গভী'তে প্রকাশিত হইতখন ৪৪-৪৫ পৃষ্ঠার 'পয়ার ছন্দের বিশেষত্ব ... রক্ষঃকুলনিধি রাঘবাবারি' এই অংশটুকুকে ঐবৎ-পরিবর্তিতরূপে 'আশ্রয় করে'র পরে সন্নিবেশ করা হয়েছিল । গ্রন্থাকারে প্রকাশের সময় এই অংশটা বর্জিত হয় ।

দাঁড়িয়ে থেমে। জন্তুর পা, পাখির পাখা, মাছের পাখনা ‘দুই’ সংখ্যার ঘোঙ্গে চলে। সেই নিয়মিত গতির উপরে যদি আর-একটা একের অতিরিক্ত ভার চাপানো যায় তবে সেই গতিতে ভারসাম্যের অপ্রতিষ্ঠতা প্রকাশ পায়। এই অনিয়মের ঠেলায় নিয়মিত গতির বেগ বিচিত্র হয়ে ওঠে। মানুষের দেহটা তার দৃষ্টান্ত।^১ আদিমকালের চারপেয়ে মানুষ আধুনিক কালে দুই পায়ে সোজা হয়ে দাঁড়াল। তার কোমর থেকে পদতল পর্যন্ত দুই পায়ের সাহায্যে মজবুত, কোমর থেকে মাথা পর্যন্ত টলমলে। এই দুই ভাগের অসামঞ্জস্যকে সামলাবার জন্তে মানুষের গতিতে মাথা হাত কোমর পা বিচিত্র হিল্লোলে হিল্লোলিত। পাখিও দুই পায়ে চলে কিন্তু তার দেহ স্বভাবতই দুই পায়ের ছন্দে নিয়মিত, টলবার ভয় নেই তার। দুইমাত্রায় অর্থাৎ জোড়মাত্রায় যে-পদ বাঁধা হয় তার মধ্যে দাঁড়ানোও আছে চলাও আছে, বেজোড়মাত্রায় চলার কোঁকটাই প্রধান। এইজন্তে অমিত্রাক্ষরে যেখানে-সেখানে থেমে যাবার যে নিয়ম আছে সেটা পালন করা বিষমমাত্রার ছন্দের পক্ষে হুঃসাধ্য। এইজন্তে বেজোড়মাত্রায় পদ্যধর্মই একান্ত প্রবল। চেষ্টা করে দেখা যাক বেজোড়মাত্রার দরজাটা খুলে দিয়ে। প্রথম পরীক্ষা হোক তিনমাত্রার মহলে।^২

বিরহী গগন ধরণীর কাছে
পাঠাল লিপিকা। দিকের প্রান্তে
নামে তাই যেথ, বহিরা সজল
বেদনা, বহিরা তড়িৎ-চকিত
ব্যাকুল আকৃতি। উৎসুক ধরা
ধৈর্য হারান, পারে না লুকাতে
বুকের কাঁপন পল্লবদলে।

১ দ্রষ্টব্য ১১১ পৃষ্ঠা।

২ তিনমাত্রার ছন্দে যে ইচ্ছামতো যেখানে-সেখানে থাধা চলে না, একথা ৪৪ পৃষ্ঠাতেও দৃষ্টান্তবো-... নো হয়েছে।

বকুলকুঞ্জে রচে সে আশের
মৃদু প্রলাপ ; উন্মাদ ভাসে
চামেলিগন্ধে পূর্ব গগনে ।

পয়ার ছন্দের মতো এর গতি সিধে নয় । এই তিনমাত্রার এবং
জোড়-বিজোড় মাত্রার ছন্দ পদক্ষেপ মাঘনৈষধের নায়িকাদের মতো
মরালগমনে, ডাইনে-বাঁয়ে ঝোঁকে-ঝোঁকে ছেলতে ছুলতে ।

এবার যে-ছন্দের নমুনা দেব সেটা তিন-তুই মাত্রার, গানের ভাষায়
ঝাঁপতাল-জাতীয় ।

চিত্ত আজি দুঃখদোলে
আন্দোলিত । দূরের সুর
বন্ধে লাগে । অঙ্গনের
সম্মুখেতে পাঙ্ক মম
ক্লান্তপদে গিয়েছে চলি
দিগন্তরে । বিরহবেণু
ধ্বনিছে তাই মন্দবায়ে ।
ছন্দে তারি কুম্ভকুল
ঝরিছে কত, চঞ্চলিয়া
কাঁপিছে কাশশুচ্ছলিখা ।

এ-ছন্দ পাঁচ মাত্রার মাঝখানে ভাগ করে থামতে পারে না ; এর
যতিস্থাপনায় বৈচিত্র্যের যথেষ্ট স্বাধীনতা নেই ।

এবার দেখানো যাক তিন-চার মাত্রার ছন্দ ।

মালতী সারাবেলা ঝরিছে রহি রহি
কেন যে বুঝি না তো । হায় রে উদাসিনী,
পঙ্খের ধুলিরে কি করিলি অকারণে
মরণসহচরী । অরণ-গগনের
ছিলি তো সোহাগিনী । আশ্রয়-বরিষনে
মুখর বনজুমি তোমারি গন্ধের
গর্ভ প্রচারিছে সিন্ধু সমীরণে

দিশে-দিশান্তরে । কী অনাদরে তবে
গোপনে বিকশিয়া বাদল রজনীতে
প্রভাত-আলোকে কহিলি 'নহে, নহে' ।

উপরের দৃষ্টান্তগুলি থেকে দেখা যায় অসম ও বিবম মাত্রার ছন্দে পংক্তিলঙ্ঘন^১ চলে বটে, কিন্তু তার এক-একটি ধ্বনিগুচ্ছ সমানমাপের, তাতে ছোটো-বড়ো ভাগের বৈচিত্র্য নেই। এইজগ্গেই একমাত্র পয়ারছন্দই অমিত্রাক্ষর রীতিতে কতকটা গণ্যজাতীয় স্বাধীনতা পেয়েছে।

এইবার আমার শ্রোতাদের মনে করিয়ে দেবার সময় এল যে, এইসব পংক্তিলঙ্ঘক ছন্দের কথাটা উঠেছে প্রসঙ্গক্রমে। মূলকথাটা এই যে, কবিতায় ক্রমে-ক্রমে ভাষাগত ছন্দের আঁটা-আঁটির সমান্তরে ভাবগত ছন্দ উদ্ভাবিত হচ্ছে। পূর্বেই বলেছি তার প্রধান কারণ কবিতা এখন কেবল-মাত্র শ্রাব্য নয়, তা প্রধানত পাঠ্য। যে স্থনিবিড় স্থনিয়মিত ছন্দ আমাদের শ্রুতির সহায়তা করে তার অত্যাবশ্যকতা এখন আর নেই। একদিন খনার বচনে চাষবাসের পরামর্শ লেখা হয়েছিল ছন্দে।^২ আজকালকার বাংলায় যে 'কৃষ্টি' শব্দের উদ্ভব হয়েছে খনার এইসমস্ত কৃষির ছড়ায় তাকে নিশ্চিত এগিয়ে দিয়েছিল।^৩ কিন্তু এইধরনের কৃষ্টি প্রচারের ভার আজকাল গদ্য নিয়েছে। ছাপার অক্ষর তার বাহন, এইজগ্গে ছন্দের পুঁটুলিতে ঐ 'বচনগুলো' মাথায় করে বয়ে বেড়াবার দরকার হয় না। একদিন পুরুষও আপিসে যেত পালকিতে, মেয়েও সেই উপায়েই যেত শস্তরবাড়িতে। এখন রেলগাড়ির প্রভাবে উভয়ে একত্রে একই রথে জায়গা পায়। আজকাল গদ্যের অপরিহার্য প্রভাবের দিনে ক্ষণে-ক্ষণে দেখা যাবে কাব্যও আপন গতিবিধির জগ্গে বাঁধাছন্দের ময়ূরপংখিটাকে অত্যাবশ্যক বলে গণ্য করবে না। পূর্বেই বলেছি অমিত্রাক্ষর ছন্দে

১ তুলনীয় 'লাইনডিভানো চাল' পৃ ৩৯।

২ ঐষ্টব্য ১৩৭-৩৮ ও ১৩৯-৪০ পৃষ্ঠা।

৩ ঐষ্টব্য : সাহিত্যের পক্ষে, সাহিত্যতত্ত্ব।

সবপ্রথমে পালকির দরজা গেছে খুলে, তার ঘটাটোপ হয়েছে বজ্রিত ।
 তবুও পয়্যার যখন পংক্তির বেড়া ডিঙিয়ে চলতে শুরু করেছিল তখনো
 সাবেকি চালের পরিশেষরূপে গণ্ডির চিহ্ন পূর্বনির্দিষ্ট স্থানে রয়ে গেছে ।
 ঠিক যেন পুরোনো বাড়ির অন্দরমহল ; তার দেয়ালগুলো সবানো হয়নি,
 কিন্তু আধুনিককালের মেয়েরা তাকে অস্বীকার করে অনায়াসে সদরে
 যাতায়াত করছে । অবশেষে হাল-আমলের তৈরি ইমারতে সেই
 দেয়ালগুলো ভাঙা শুরু হয়েছে । চোদ্দ অক্ষরের গণ্ডিভাঙা পয়্যার একদিন
 ‘মানসী’র এক কবিতায় লিখেছিলুম, তার নাম ‘নিফল-প্রয়াস’ ।
 অবশেষে আরো অনেক বছর পরে বেড়াভাঙা পয়্যার দেখা দিতে লাগল
 ‘বলাকা’য় ‘পলাতকা’য় । এতে করে কাব্যছন্দ গঠের কতকটা কাছে
 এল বটে, তবু মেয়ে-কম্পার্টমেন্ট রয়ে গেল, পুরাতন ছন্দোবীরীতির
 বাঁধন খুলল না । এমন কি সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষায় আর্থা প্রভৃতি ছন্দে
 ধ্বনিবিভাগ যতটা স্বাধীনতা পেয়েছে আধুনিক বাংলায় ততটা সাহসও
 প্রকাশ পায়নি । একটি প্রাকৃত ছন্দের শ্লোক উদ্ধৃত করি ।

বরিস জল ভমই ঘণ গঅণ
 সিঅল পবণ মণহরণ
 কণঅ-পিঅরি গচই বিজুরি কুমিঅ নীবা ।
 পথর-বিথর-হিঅলা
 পিঅলা নিঅলা ৭ আবেই ২

১ নিফল-প্রয়াস নয়, নিফল-কায়না ।

২ প্রাকৃতপদ্যলম্ ১।১৬৬ । এই ছন্দটির নাম মালা । মালা ছন্দের প্রথম পদে
 পর্য্যায়শি মাত্রা । এর পরিপাটি হচ্ছে এরকম : প্রথমে ছত্রিশটি লঘুধ্বনি, তারপর গুরু-
 লঘু-গুরু ক্রমে তিন ধ্বনি ও সর্বশেষে দুটি গুরুধ্বনি । দ্বিতীয় পদের দুই ভাগ, প্রথম ভাগে
 বার ও দ্বিতীয় ভাগে পনের মাত্রা । ‘আবেই’ শব্দের ‘ই’ ধ্বনিটি ত্রিমাত্রক বলে গণনীয় :
 পৃ ১১০ পাদটীকা ১ দ্রষ্টব্য । ‘নিঅলা’ শব্দটি বোধ করি অনবধানতাবশতই বঙ্গশ্রী ও প্রথম
 সংস্করণের ধৃত পাঠে বাদ পড়ে গিয়েছিল । এই সংস্করণে শব্দটিকে বধ্যাহনে স্থাপন
 করা গেল ।

মাত্ৰা মিলিয়ে এই ছন্দ বাংলায় লেখা যাক ।

বৃষ্টিধারা জ্রাবণে করে গগনে,
 শীতল পবন বাহে সঘনে,
 কনক-বিজুরি নাচে রে, অশনি গর্জন করে ।
 নিষ্ঠুর-অস্তুর মম প্রিয়তম নাই ঘরে ॥^১

বাঙালি পাঠকের কান একে রীতিমতো ছন্দ বলে মানতে বাধা পাবে।
 তাতে সন্দেহ নেই, কারণ এর পদবিভাগ প্রায় গতের মতোই অসমান ।
 যাই হোক, এর মধ্যে একটা ছন্দের কাঠামো আছে ; সেটুকুও যদি ভেঙে
 দেওয়া যায় তাহলে কাব্যকেই কি ভেঙে দেওয়া হল । দেখা যাক ।

অবিরল ঝরছে জ্রাবণের ধারা,
 বনে বনে সজল হাওয়া বয়ে চলেছে,
 সোনার বরন ঝলক দিয়ে নেচে উঠছে বিদ্যুৎ,
 বজ্র উঠছে গর্জন করে ।

নিষ্ঠুর আমার প্রিয়তম ঘরে এল না ।

একে বলতে হবে কাব্য, বুদ্ধির সঙ্গে এর বোঝাপড়া নয়, একে অল্পভব
 করতে হয় রসবোধে । সেইজন্মেই যতই সামান্য হোক, এর মধ্যে কাব্য-
 সংস্থানের একটা শিল্পকলা শব্দব্যবহারের একটা 'তেরছ চাহনি' রাখতে
 হয়েছে । সুবিহিত গৃহিণীপনার মধ্যে লোকে 'দেখতে পায় লক্ষ্মীলীলী,
 বহু উপকরণে বহু অলংকারে তার প্রকাশ নয় । ভাষার কক্ষেও
 অনতিভূষিত গৃহস্থালি গন্ধ হলেও তাকে সম্পূর্ণ গন্ধ বলা চলবে না, যেমন
 চলবে না আপিসঘরের অসজ্জাকে অস্ত্রপুরের সরল শোভনতার সঙ্গে
 তুলনা করা । আপিসঘরে ছন্দটা প্রত্যক্ষই বজ্রিত, অগ্ন্যজ ছন্দটা নিগূঢ়
 মর্মগত, বাহ্য ভাষায় নয়, অন্তরের ভাবে ।

১ এই তরঙ্গমাটিতে মালা ছন্দের ধ্বনি ও মাত্ৰাবিভাস স্থলে-স্থলে লজ্জিত হয়েছে ।
 'বৃষ্টি' শব্দে লঘুঘোর বিধান রক্ষিত হয়নি এবং দীর্ঘস্বরগুলিকে সবত্রই লঘু বলে ধরা
 হয়েছে । তাছাড়া 'শিউলং' শব্দটিকে গণনা করা হয়নি বলে দ্বিতীয় পদে আরও চার
 মাত্ৰা কম পড়েছে । টীকাকারদের মতে 'ফুলিআ গীবা' কথার অর্থ 'পুষ্পিতা নীপাঃ' ।
 উপরের তরঙ্গমায় এই অর্থ গৃহীত হয়নি ।

আধুনিক পাশ্চাত্য সাহিত্যে গল্পে কাব্য রচনা করেছেন ওয়াল্ট্‌ হুইটম্যান। সাধারণ গল্পের সঙ্গে তার প্রভেদ নেই, তবু ভাবের দিক থেকে তাকে কাব্য না বলে থাকবার জো নেই। এইখানে একটা উল্লেখ করে দিই।

লুইসিয়ানাতে দেখলুম একটি তাজা ওক গাছ বেড়ে উঠছে ;
 একলা সে দাঁড়িয়ে, তার ডালগুলো থেকে শ্রাওলা পড়ছে বলে ।
 কোনো দোসর নেই তার, ঘন সবুজ পাতার কথা কইছে তার খুশিটি ।
 তার কড়া খাড়া তেজালো চেহারা মনে করিয়ে দিলে আমারই নিজেকে ।
 আশ্চর্য লাগল, কেমন করে এ-গাছ ব্যস্ত করছে খুশিতে ভরা
 আপন পাতাগুলিকে

যখন না আছে ওর বন্ধু, না আছে দোসর ।
 আমি বেশ জানি আমি তো পারতুম না ।
 ঝটিকতক পাতাওয়ালা একটি ডাল তার ভেঙে নিলেম,
 তাতে জড়িয়ে দিলেম শ্রাওলা ।
 নিয়ে এসে চোখের সামনে রেখে দিলেম আমার ঘরে ;
 প্রিয় বন্ধুদের কথা স্মরণ করাবার জন্তে যে তা নয় ।
 (সম্প্রতি ঐ বন্ধুদের ছাড়া আর কোনো কথা আমার মনে ছিল না ।)
 ও রইল একটি অদ্ভুত চিলের মতো,
 পুরুষের ভালোবাসা যে কী তাই মনে করাবে ।
 তা যাই হোক, যদিও সেই তাজা ওক গাছ
 লুইসিয়ানার বিস্তীর্ণ মাঠে একলা থল্মল্‌ করছে,
 বিনা বন্ধু বিনা দোসরে খুশিতে ভরা পাতাগুলি প্রকাশ করছে
 চিরজীবন ধরে,
 তবু আমার মনে হয় আমি তো পারতুম না । ১

১ Leaves of Grass কাব্যের 'I saw in Louisiana a live-oak growing'-
 গীর্ষক কবিতা।

এক দিকে দাঁড়িয়ে আছে কঠিন বলিষ্ঠ সতেজ ওক গাছ, একলা আপন
 আত্মসম্পূর্ণ নিঃসঙ্গতায় আনন্দময়, আর-এক দিকে একজন মানুষ, সেও
 কঠিন বলিষ্ঠ সতেজ, কিন্তু তার আনন্দ অপেক্ষা করছে প্রিয়সঙ্গের জন্তে—
 এটি কেবলমাত্র সংবাদরূপে গদ্যে বলবার বিষয় নয়। এর মধ্যে কবির
 আপন মনোভাবের একটি ইশারা আছে। একলা গাছের সঙ্গে
 তুলনায় একলা বিরহী-হৃদয়ের উৎকর্ষা আভাসে জানানো হল। এই প্রচ্ছন্ন
 আবেগের ব্যঞ্জনা, এই তো কাব্য ; এর মধ্যে ভাববিজ্ঞাসের শিল্প আছে,
 তাকেই বলব ভাবের ছন্দ।

চীন-কবিতার তরঙ্গমা থেকে একটি দৃষ্টান্ত দেখাই।

স্বপ্ন দেখলুম যেন চড়েছি কোনো উঁচু ডাঙায় ;

সেখানে চোখে পড়ল গভীর এক ইঁদারা।

চলতে চলতে কণ্ঠ আমার শুকিয়েছে,

ইচ্ছে হল জল খাই।

বাগ্র দৃষ্টি নামতে চায় ঠাণ্ডা সেই কুরোর তলার দিকে।

ঘুরলেম চারদিকে, দেখলেম ভিতরে তাকিয়ে,

জলে পড়ল আমার ছায়া।

দেখি এক মাটির ঘড়া কালো সেই গহ্বরে ;

দড়ি নাই যে তাকে টেনে তুলি।

ঘড়াটা পাছে তলিয়ে যায়

এই জেবে প্রাণ কেন এমন ব্যাকুল হল।

পাগলের মতো ছুটলেম সহায় খুঁজতে।

গ্রামে গ্রামে ঘুরি, লোক নেই একজনো ;

কুহুরঙলো ছুটে আসে টুটি কামড়ে ধরতে।

কাঁদতে কাঁদতে কিরে এলেম কুরোর ধারে।

জল পড়ে ছুই চোখ বেয়ে, দৃষ্টি হল অন্ধপ্রায়।

শেষকালে আগলেম নিজেরই কান্নার শব্দে।

যর নিম্নক, তরু সব বাড়ির লোক,
বাতির শিখা নিবো-নিবো, তার থেকে সবুজ ধোঁয়া উঠছে,
তার আলো পড়ছে আমার চোখের জলে।
ফটা বাজল, রাতহুগুরের ফটা,
বিছানার উঠে বসলুম, ভাবতে লাগলুম অনেক কথা।

মনে পড়ল, যে-ভাঙাটা দেখছি সে চাং-আনের কবরস্থান;
তিনশো বিঘে পোড়ো জমি,
ভারি মাটি তার, উঁচু-উঁচু সব চিবি;
নিচে গভীর গর্তে মৃতদেহ শোওয়ানো।
গুনেছি মৃত মানুষ কখনো-কখনো দেখা দেয় সমাধির বাইরে।
আজ আমার প্রিয় এসেছিল ইঁদারায় ডুবে-বাওয়া সেই ঘড়া,
তাই ছুতোখ বেয়ে জল পড়ে আমার কাপড় গেল ভিজ্ঞে।^১

এতে পঞ্চছন্দ নেই, এতে জমানো ভাবের ছন্দ। শব্দবিজ্ঞাসে হুপ্রত্যক্ষ
অলংকরণ নেই, তবুও আছে শিল্প।

উপসংহারে শেষকথা এই যে, কাব্যের অধিকার প্রশস্ত হতে চলেছে।
গল্পের সীমানার মধ্যে সে আপন বাসা বাঁধছে ভাবের ছন্দ দিয়ে। একথা
কাব্যের পালা শুরু করেছে পড়ে, তখন সে মহলে গল্পের ডাক পড়েনি।
আজ পালা সাজ করবার বেলায় দেখি কখন অসাক্ষাতে গদ্যো-পদ্যো
রক্ষানিম্পত্তি চলছে। স্বাবার আগে তাদের রাজিনামায় আমিও একটা সই
দিয়েছি। এককালের খাতিরে অন্তকালকে অস্বীকার করা যায় না।

বঙ্গভাষা— ১৩৪১ বৈশাখ

১. য়ুয়ান চেন-নামক চৈনিক কবির (খ্রী ৭৭৯-৮৩১) একটি কবিতার আখ্যায়িক গুণালঙ্-
কৃত *The Pitcher* শীর্ষক ইংরেজি ভরণ্যমা থেকে অনূদিত। Ernest Benn-এর
The Augustan Book of English Poetry গ্রন্থমালা দ্বিতীয় পর্বায়ের সপ্তম
পুস্তক : *Poems from the Chinese* : পৃ ২৫-২৬ দ্রষ্টব্য।

কাব্য ও ছন্দ

গল্পকাব্য নিয়ে সন্দিগ্ধ পাঠকের মনে তর্ক চলছে। এতে আশ্চর্যের বিষয় নেই। ছন্দের মধ্যে যে বেগ আছে সেই বেগের অভিঘাতে রসগর্ভ বাক্য সহজে হৃদয়ের মধ্যে প্রবেশ করে, মনকে ছুলিয়ে তোলে, এ-কথা স্বীকার করতে হবে। শুধু তাই নয়। যে-সংসারের ব্যবহারে গল্প নানা বিভাগে নানা কাজে খেটে মরছে কাব্যের জগৎ তার থেকে পৃথক্। পঙ্ক্তির ভাষাবিশিষ্টতা এই কথাটাকে স্পষ্ট করে; স্পষ্ট হলোই মনটা তাকে স্বক্বেত্রে অভ্যর্থনা করবার জন্যে প্রস্তুত হতে পারে। গেক্সারবেশে সন্ন্যাসী জানান দেয় সে গৃহীর থেকে পৃথক্, ভক্তের মন সেই মুহূর্তেই তার পায়ে কাছ এগিয়ে আসে; নইলে সন্ন্যাসীর ভক্তির ব্যবসায় ক্ষতি হবার কথা। কিন্তু বলা বাহুল্য সন্ন্যাসধর্মের মুখ্য তত্ত্বটা তার গেক্সা কাপড়ে নয়, সেটা আছে তার সাধনার সত্যতায়। এই কথাটা যে বোঝে, গেক্সা কাপড়ের অভাবেই তার মন আরো বেশি করে আকৃষ্ট হয়। সে বলে আমার বোধশক্তির দ্বারাই সত্যকে চিনব, সেই গেক্সা কাপড়ের দ্বারা নয় যে-কাপড় বহু অসত্যকে চাপা দিয়ে রাখে।

ছন্দটাই যে ঐকান্তিকভাবে কাব্য তা নয়। কাব্যের মূলকথাটা আছে রসে, ছন্দটা এই রসের পরিচয় দেয় তার আনুশঙ্গিক হয়ে। সহায়তা করে দুই দিক্ থেকে। এক হচ্ছে স্বভাবতই তার দোলা দেবার শক্তি আছে, আর এক হচ্ছে পাঠকের চিরাভ্যস্ত সংস্কার। এই সংস্কারের কথাটা ভাববার বিষয়।

একদা নিয়মিত অংশে বিভক্ত ছন্দই সাধু কাব্যভাষায় একমাত্র পাত্কেয় বলে গণ্য ছিল। সেই সময়ে আমাদের কানের অভ্যাসও ছিল তার অঙ্গকূলে। তখন ছন্দে মিল রাখাও ছিল অপরিহার্য। এমন

সময়ে মধুসূদন বাংলা সাহিত্যে আমাদের সংস্কারের প্রতিকূলে আনলেন অমিত্রাক্ষর ছন্দ। তাতে রইল না মিল। তাতে লাইনের বেড়াগুলি সমানভাগে সাজানো বটে, কিন্তু ছন্দের পদক্ষেপ চলে ক্রমাগতই বেড়া ভিঙিয়ে।^১ অর্থাৎ এর ভক্তি পণ্ডের মতো, কিন্তু ব্যবহার গণ্ডের চালে।

সংস্কারের অনিত্যতার আর-একটা প্রমাণ দিই। একসময়ে কুলবধূর সংজ্ঞা ছিল সে অন্তঃপুরচারিণী। প্রথম যে-কুলদ্বীরা অন্তঃপুর থেকে অসংকোচে বেরিয়ে এলেন তাঁরা সাধারণের সংস্কারকে আঘাত করাতে তাঁদেরকে সন্দেহের চোখে দেখা ও অপপ্রকাশে বা প্রকাশে অপমানিত করা, প্রহসনের নায়িকারূপে তাঁদেরকে অট্টহাস্তের বিষয় করা প্রচলিত হয়ে এসেছিল। সেদিন যে-মেয়েরা সাহস করে বিশ্ববিদ্যালয়ে পুরুষছাত্রদের সঙ্গে একত্রে পাঠ নিতেন তাঁদের সম্বন্ধে কাপুরুষ আচরণের কথা জানা আছে। ক্রমশই সংস্কার পরিবর্তন হয়ে আসছে। কুলদ্বীরা আজ অসংশয়িতভাবে কুলদ্বীই আছেন যদিও অন্তঃপুরের অবরোধ থেকে তাঁরা মুক্ত।

তেমনি অমিত্রাক্ষর ছন্দের মিলবর্জিত অসমানতাকে কেউ কাব্য-রীতির বিরোধী বলে আজ মনে করেন না। অথচ পূর্বতন বিধানকে এই ছন্দ বহুদূরে লঙ্ঘন করে গেছে। কাজটা সহজ হয়েছিল, কেননা তখনকার ইংরেজিশৈখা পাঠকেরা মিল্টন-শেক্সপীয়রের ছন্দকে শ্রদ্ধা করতে বাধ্য হয়েছিলেন।

অমিত্রাক্ষর ছন্দকে জাতে তুলে নেবার প্রসঙ্গে সাহিত্যিক সনাতনীরা এই কথা বলবেন যে, যদিও এই ছন্দ চোদ্দ অক্ষরের গণ্ডিটা পেরিয়ে চলে তবু সে পয়ারের লয়টাকে অমান্য করে না। অর্থাৎ লয়কে রক্ষা করার দ্বারা এই ছন্দ কাব্যের ধর্ম রক্ষা করেছে, অমিত্রাক্ষর সম্বন্ধে

এইটুকু বিশ্বাস লোকে ঝাঁকড়ে রয়েছে। তারা বলতে চায় পয়ারের সঙ্গে এই নাড়ির সখটুকু না থাকলে কাব্য কাব্যই হতে পারে না। কী হতে পারে এবং হতে পারে না তা হওয়ার উপরেই নির্ভর করে, লোকের অভ্যাসের উপর করে না, এ-কথাটা অমিত্রাক্ষর ছন্দই পূর্বেই প্রমাণ করেছে। আজ গদ্যকাব্যের উপরে প্রমাণের ভার পড়েছে যে গদ্যও কাব্যের লক্ষণ অসাধ্য নয়।

অস্বাভাবিক সৈন্তও সৈন্ত আবার পদাতিক সৈন্তও সৈন্ত। কোনখানে তাদের মূলগত মিল। যেখানে লড়াই করে জেতাই তাদের উভয়েরই সাধনার লক্ষ্য। কাব্যের লক্ষ্য হৃদয় জয় করা, পণ্ডের ঘোড়ায় চড়েই হোক আর গদ্যে পা চালিয়েই হোক। সেই উদ্দেশ্যসিদ্ধির লক্ষ্যমতার দ্বারাই তাকে বিচার করতে হবে। হার হলেই হার, তা সে ঘোড়ায় চড়েই হোক আর পায়ে হেঁটেই হোক। ছন্দ-লেখা রচনা কাব্য হয়নি তার হাজার প্রমাণ আছে, গদ্যরচনাও কাব্য নাম ধরলেও কাব্য হবে না তার ভূরি ভূরি প্রমাণ জুটতে থাকবে।

ছন্দের একটা সুবিধা এই যে ছন্দের স্বতই একটা মাধুর্য আছে, আর কিছু না হয় তো সেটাই একটা লাভ। সস্তা সন্দেহে ছানার অংশ নগণ্য হতে পারে, কিন্তু অস্তুত চিনিটা পাওয়া যায়। কিন্তু সহজে সন্তুষ্ট নয় এমন 'একগুঁয়ে' মানুষ আছে, যারা চিনি দিয়ে আপনাকে ভোলাতে লজ্জা পায়। মনভোলানো মালমসলা বান দিয়েও, কেবলমাত্র খাঁটি মাল দিয়েই তারা জিতবে এমনতরো তাদের জিদ। তারা এই কথাই বলতে চায় আসল কাব্য জিনিসটা একান্তভাবে ছন্দ-অছন্দ নিয়ে নয়, তার গৌরব তার আন্তরিক সার্থকতায়।

গদ্যই হোক পদ্যই হোক রসরচনামাত্রেরই একটা স্বাভাবিক ছন্দ থাকে। পদ্যে সেটা সুপ্রত্যক্ষ, গদ্যে সেটা অন্তর্নিহিত। সেই নিপুণ ছন্দটিকে পীড়ন করলেই কাব্যকে আহত করা হয়। পদ্যছন্দবোধের

চর্চা বাঁধা-নিয়মের পথে চলতে পারে, কিন্তু গগ্গছন্দের পরিমাণবোধ মনের মধ্যে যদি সহজ না থাকে তবে অলংকারশাস্ত্রের সাহায্যে এর দুর্গমতা পার হওয়া যায় না। অথচ অনেকেই মনে রাখেন না যে, যেহেতু গগ্গ সহজ, সেই কারণেই গগ্গছন্দ সহজ নয়। সহজের প্রলোভনেই যারাত্মক বিপদ ঘটে, আপনি এসে পড়ে অসতর্কতা। অসতর্কতাই অপমান করে কলাগন্ধীকে, আর কলাগন্ধী তার শোধ তোলেন অকৃতার্থতা দিয়ে। অসতর্ক লেখকদের হাতে গগ্গকাব্য অবজ্ঞা ও পরিহাসের উপাদান স্তূপাকার করে তুলবে এমন আশঙ্কার কারণ আছে। কিন্তু এই সহজ কথাটা বলতেই হবে, যেটা যথার্থ কাব্য সেটা গগ্গ হলেও কাব্য গগ্গ হলেও কাব্য।

সবশেষে এই একটি কথা বলবার আছে, কাব্য প্রাত্যহিক সংসারের অপরিমার্জিত বাস্তবতা থেকে যতদূরে ছিল এখন তা নেই। এখন সমস্তকেই সে আপন রসলোকে উদ্ভীর্ণ করতে চায়, এখন সে স্বর্গারোহণ করবার সময়েও সন্দের কুকুরটিকে ছাড়ে না। বাস্তব জগৎ ও রসের জগতের সমন্বয়সাধনে গগ্গ কাজে লাগবে ; কেননা গগ্গ শুচিবাদুগ্রস্ত নয়।

কবিতা—১৩১৩ গোব

পরিশেষ

বাংলাভাষার স্বাভাবিক ছন্দ

প্রকাশক সিকুদুত^১-এর ছন্দ সম্বন্ধে বলিতেছেন, “সিকুদুতের ছন্দঃ প্রচলিত ছন্দঃসকল হইতে একরূপ স্বতন্ত্র ও নূতন। এই নূতনত্বহেতু অনেকেই প্রথম-প্রথম পড়িতে কিছু কষ্ট হইতে পারে।...বাঙ্গালা ছন্দের প্রাণগত ভাব কি ও তাহার স্বাভাবিক গতি কোনদিকে এবং কি প্রণালীতেই বা ইচ্ছামতে উহার সুন্দর বৈচিত্র্যসাধন করা যায়, ইহার নিগূঢ়ত্ব সিকুদুতের ছন্দঃ আলোচনা করিলে উপলব্ধ হইতে পারে।”

আমাদের সমালোচ্য গ্রন্থের ছন্দ পড়িতে প্রথম-প্রথম কষ্ট বোধ হয় সত্য ; কিন্তু ছন্দের নূতনত্ব তাহার কারণ নহে, ছত্রবিভাগের ব্যতিক্রমই তাহার একমাত্র কারণ। নিম্নে গ্রন্থ হইতে একটি শ্লোক উদ্ধৃত করিয়া দিতেছি।

এ কি এ, আগত সন্ধ্যা, এখনো রয়েছে বসে সাগরের তীরে ?

দিবস হয়েছে গত, না জানি ভেবেছি কত,

প্রভাত হইতে বসে রয়েছে এখানে বাহু জগৎ পাশরে,

সুধাতৃকা নিঃস্রাব কিছু নাহি স্রোত ; সব তাজেছে আমারে।

রীতিমতো ছত্রবিভাগ করিলে উপরিউদ্ধৃত শ্লোকটি নিম্নলিখিত আকারে প্রকাশ পায়।

এ কি এ, আগত সন্ধ্যা, এখনো রয়েছে বসে

সাগরের তীরে ?

দিবস হয়েছে গত,

না জানি ভেবেছি কত,

১ ‘ভুবনমোহিনী প্রতিভা’র (১৮৭৫-৭৭) কবি নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায় প্রণীত ‘সিকুদুত’ (১৮৮০) এর তৃতীয় কাব্য।

প্রজ্ঞাত হইতে বসে রয়েছি এখানে বাহ
 জগৎ পাশরে,
 দুখাতৃকা নিম্নাহার কিছু নাই মোর; সব
 ভ্যজেছে আমারে।

মাইকেল-রচিত নিম্নলিখিত কবিতাটি ঐহাদের মনে আছে তাঁহারাই
 বুঝিতে পারিবেন সিদ্ধদূতের ছন্দ বাস্তবিক নূতন নহে।

আশার হলনে ভুলি কি কল লভিমু, হার,
 তাই ভাবি মনে?
 জীবনপ্রবাহ বহি কালসিদ্ধ-পানে বার,
 কিরাব কেমনে?

একটি ছত্রের মধ্যে দুইটি ছত্র পুরিয়া দিলে পর প্রথমত চোখে
 দেখিতে ধারণ হয়, দ্বিতীয়ত কোন্‌খানে হাঁপ ছাড়িতে হইবে পাঠকরা
 হঠাৎ ঠাহর পান না। এখানে-ওখানে হাতড়াইতে হাতড়াইতে
 অবশেষে ঠিক জায়গাটা বাহির করিতে হয়। প্রকাশক যে বলিয়াছেন,
 বাংলা ছন্দের প্রাণগত ভাব কী ও তাহার স্বাভাবিক গতি কোন্‌দিকে
 তাহা সিদ্ধদূতের ছন্দ আলোচনা করিলে উপলব্ধ হইতে পারে, সে-বিষয়ে
 আমাদের মতভেদ আছে। ভাবার উচ্চারণ-অনুসারে ছন্দ নিয়মিত
 হইলে তাহাকেই স্বাভাবিক ছন্দ বলা যায়, কিন্তু বর্তমান কোনো
 কাব্যগ্রন্থে (এবং সিদ্ধদূতেও) তদনুসারে ছন্দ নিয়মিত হয় নাই।^১
 আমাদের ভাষায় পদে পদে হসন্ত শব্দ দেখা যায়, কিন্তু আমরা ছন্দ পাঠ
 করিবার সময় তাহাদের হসন্ত উচ্চারণ লোপ করিয়া দিই। এইজন্য
 যেখানে চোদ্দটা অক্ষর বিন্যস্ত হইয়াছে, বাস্তবিক বাংলার উচ্চারণ
 অনুসারে পড়িতে গেলে তাহা হয়তো আট বা নয় অক্ষরে পরিণত হয়।
 রামপ্রসাদের নিম্নলিখিত ছন্দটি পাঠ করিয়া দেখ।

মন বেচারি কি গোব্ আছে,
 তারে যেমন নাচাও তেমনি নাচে।

১ এই স্বাভাবিক ছন্দের সচেতন ও বহুল প্রয়োগ সবপ্রথমে দেখা দেয় ‘কণিকা’
 কাব্যে (১৯০০)।

দ্বিতীয় ছত্রের 'তারে' নামক অতিরিক্ত শব্দটি^১ ছাড়িয়া দিলে দুই ছত্রে এগারটি করিয়া অক্ষর থাকে। কিন্তু উহাই আধুনিক ছন্দে পরিণত করিতে হইলে নিম্নলিখিতরূপ হয়।

মনের কি দোষ আছে,

বেশন নাচাও নাচে।^২

ইহাতে দুই ছত্রে আটটি অক্ষর হয়; তা'স ঠিক সমান রহিয়াছে অথচ অক্ষর কম পড়িতেছে। তাহার কারণ শেষোক্ত ছন্দে আমরা হসন্ত শব্দকে আমল দিই না। বাস্তবিক ধরিতে গেলে রামপ্রসাদের ছন্দেও আটটির অধিক অক্ষর নাই।

মবেচারি কি দোষাছে,

বেশরাচা তেরি নাচে।^৩

দ্বিতীয় ছত্র হইতে 'নাচাও' শব্দের 'ও' অক্ষর ছাড়িয়া দিয়াছি; তাহার কারণ এই ও-টি হসন্ত ও, পরবর্তী তে-র সহিত ইহা যুক্ত।^৪

উপরে দেখাইলাম বাংলা ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ কী।^৫ আর, যদি কখনো স্বাভাবিক দিকে বাংলা ছন্দের গতি হয় তবে ভবিষ্যতের ছন্দ রামপ্রসাদের ছন্দের অমুঘায়ী হইবে।^৬

ভারতী— ১২৯০ জ্যৈষ্ঠ

১ এ-রকম 'অতিরিক্ত শব্দ'কে আধুনিক ছন্দ-পরিভাষায় বলা হয় 'অতিপদ'।

২ তুলনীয়: বারি ঝরে ঝরঝর... পৃ ৫০, রূপরসে ডুব দিমু... পৃ ৮৬।

৩ তুলনীয়: অচিণ্ডকে নদীবাঁকে...পৃ ১৩৯, এপার্গজা ওপার্গজা... পৃ ১৪৬।

৪ হসন্ত মানে বাঞ্ছনাস্ত। সুতরাং স্বরবর্ণ হসন্ত হতে পারে না। 'হসন্ত ও' বলার উদ্দেশ্য এই স্বরবর্ণটির স্বাতন্ত্র্য নেই, হসন্তবর্ণের মতো অস্ব বর্ণের আশ্রিত। অই আই অঙ আও প্রভৃতি যুগ্মস্বর (diphthong) মাত্রেয়ই শেষাংশ স্বাতন্ত্র্যহীন। 'দাও' শব্দের 'ও' স্বাতন্ত্র্যহীন, কিন্তু 'দিও' শব্দের 'ও' তা নয়। স্বাতন্ত্র্যহীন আশ্রিত স্বরকে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত বলেছেন 'ভাটা' স্বর (ছন্দ-সংরচনী: ভারতী ১৩২৫ বৈশাখ পৃ ১১)।

৫ তুলনীয়: ভাষার নিজের অন্তরের 'স্বাভাবিক' স্বর পৃ ৭, রামপ্রসাদের পদে 'আপন স্বভাবে' প্রকাশ পেয়েছে পৃ ৫১, বাংলাভাষার 'স্বকীর' স্বনিরূপ পৃ ১২৮, বাংলার 'স্বাভাবিক' স্বনিরূপ পৃ ১৩২, বাংলা শব্দের 'স্বাভাবিক' হসন্তরূপ পৃ ১৩৮ ইত্যাদি। এ-বিষয়ের বিস্তৃত আলোচনা "রবীন্দ্রনাথ ও লৌকিক ছন্দ" প্রবন্ধে (বিখ্যাতরতী-পত্রিকা ১৩৫১ জ্যৈষ্ঠ-আশ্বিন) দ্রষ্টব্য।

৬ তুলনীয়: এই খাঁটি বাংলার সকল রকম ছন্দেই সকল কাব্যই লেখা সম্ভব এই আমার বিশ্বাস পৃ ১৩০।

বাংলা শব্দ ও ছন্দ

বাংলা শব্দ উচ্চারণের মধ্যে কোথাও বোঁক^১ নাই, অথবা যদি থাকে সে এত সামান্য যে, তাহাকে নাই বলিলেও ক্ষতি হয় না। এইজন্যই আমাদের ছন্দে অক্ষর গনিয়া মাত্রা নিরূপিত হইয়াছে। কথার প্রত্যেক অক্ষরের মাত্রা সমান। কারণ কোনোস্থানে বিশেষ বোঁক না থাকাতে অক্ষরের বড়ো ছোটো প্রায় নাই। সংস্কৃত উচ্চারণে যে দীর্ঘত্বের নিয়ম আছে তাহাও বাংলায় লোপ পাইয়াছে। এই কারণে উচ্চারণ-হিসাবে বাংলাভাষা বঙ্গদেশের সমতল-প্রসারিত প্রান্তরভূমির মতো সর্বত্র সমান।^২ জিহ্বা কোথাও বাধা না পাইয়া ভাবার উপর দিয়া যেন একপ্রকার নিম্নিত অবস্থায় চলিয়া যায়; কথাগুলি চিত্তকে পদে পদে প্রতিহত করিয়া অবিশ্রাম মনোযোগ জাগ্রত করিয়া রাখিতে পারে না।^৩ শব্দের সহিত শব্দের সংঘর্ষে যে বিচিত্র সংগীত উৎপন্ন হয় তাহা সাধারণত বাংলা ভাষায় অসম্ভব; কেবল একতান কলধ্বনি ক্রমে সমস্ত ইন্দ্রিয়ের চেতনা লোপ করিয়া দেয়।^৪ একটি শব্দের সম্পূর্ণ অর্থ হৃদয়ংগম হইবার পূর্বেই অবিলম্বে আর-একটি কথার উপরে স্থলিত হইয়া পড়িতে হয়। বৈষ্ণব কবির একটি গান আছে—

মন্দপবন, কুল্লভবন,

কুহুমগন্ধ-মাধুরী।

১ এই প্রসঙ্গের বিস্তৃত আলোচনা ‘বাংলা ছন্দ’-নামক প্রথম প্রবন্ধে দ্রষ্টব্য।

২ তুলনীয় : বাংলা দেশটি যেমন সমভূমি... পৃ. ৩০, সমতল বাংলা আপন কারোকে ভাবাকে সমতল করে দিয়েছে পৃ. ৪৮।

৩ তুলনীয় : বন চলে যায় ঘুমিয়ে-পড়া গাড়োয়ানকে নিয়ে রাতের বেলায় গোন্ধ-গাড়ির মতো পৃ. ১২৩-২৪।

৪ এই উক্তি সাধু বা সংস্কৃত বাংলার সন্ধে প্রযোজ্য, চলতি বা প্রাকৃত বাংলার সন্ধে নয়। প্রাকৃত-বাংলার প্রকৃতি সমতল নয় এবং তাতে শব্দের সংঘাতজাত সংগীত-বৈচিত্র্যও আছে, একথা বহুস্থলেই বলা হয়েছে। দ্রষ্টব্য পৃ. ৬-৮, ১৭-১৮, ৪২-৪১ ইত্যাদি।

এই ছুটি ছন্দে অক্ষরের গুরুলঘু নিরূপিত হওয়াতে এই সামান্ত গুটিকয়েক কথার মধুর ভাবে সমস্ত হৃদয় অধিকার করিয়া লয়। কিন্তু এই ভাব সমমাত্রক^১ ছন্দে নিবিষ্ট হইলে অনেকটা নিম্নল হইয়া পড়ে। যেমন—

বুড়ল পবন, কুহুমকানন,

কুলগরিমল-মাধুরী।

ইংরেজিতে অনেক সময় আট-দশ লাইনের একটি ছোটো কবিতা লঘুবাণের মতো ক্ষিপ্ৰগতিতে হৃদয়ে প্রবেশ করিয়া মনের মধ্যে বিদ্ধ হইয়া থাকে। বাংলায় ছোটো কবিতা আমাদের হৃদয়ের স্বাভাবিক জড়তায় আঘাত দিতে পারে না। বোধ করি কতকটা সেই কারণে আমাদের ভাষার এই খর্বতা আমরা অত্যাক্তি দ্বারা পূরণ করিয়া লইতে চেষ্টা করি।^২ একটা কথা বাহুল্য করিয়া না বলিলে আমাদের ভাষায় বড়োই ফাঁকা শুনায় এবং সে কথা কাহারো কানে পৌঁছায় না। সেইজন্য সংক্ষিপ্ত সংহত রচনা আমাদের দেশে প্রচলিত নাই বলিলেই হয়। কোনো লেখা অত্যাক্তি পুনরুক্তি বিস্তারিত ব্যাখ্যা এবং আড়ম্বরপূর্ণ না হইলে সাধারণত গ্রাহ্য হয় না।

বাংলা পড়িবার সময় অনেক পাঠক অধিকাংশ স্বরবর্ণকে দীর্ঘ করিয়া টানিয়া টানিয়া পড়েন।^৩ নচেৎ সমমাত্র হ্রস্বস্বরে হৃদয়ের সমস্ত আবেগ কুলাইয়া উঠে না। বাংলার বক্তারা অনেকেই দীর্ঘ উচ্চারণ প্রয়োগ করিয়া বক্তৃতা বৃহৎ ও গম্ভীর করিয়া তোলেন। ভালো ইংরেজ

১ অমৃত (পৃ ৩৫-৩৬) সম, অসম ও বিষম মাত্রার ছন্দের কথা বলা হয়েছে। সেখানে সমমাত্রার ছন্দ মানে জোড়মাত্রার ছন্দ। এখানে সে অর্থ নয়। এখানে সমমাত্রক ছন্দ মানে সমতল অর্থাৎ ধ্বনির হ্রস্বদীর্ঘতা বা উচ্চনীচতা-হীন ছন্দ। পরবর্তী “সমমাত্র হ্রস্বস্বর” লক্ষিতব্য। ৩ পৃষ্ঠাতেও এই অর্থে ‘সমমাত্রিক ছন্দ’ কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে।

২ ঐষ্টব্য ২-৩ পৃষ্ঠা।

৩ তুলনীয় : কবিতা পড়িতে হইলে আমরা স্বর করিয়া পড়ি পৃ ৪।

অভিনেতার অভিনয়ে দেখিতে পাওয়া যায় এক-একটি শব্দকে সবলে বেঁটন করিয়া প্রচণ্ড হৃদয়াবেগ কিরূপ উদামগতিতে উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠে। কিন্তু বাংলা অভিনয়ে শিথিল কোমল কথাগুলি হৃদয়স্রোতের নিকট সহজেই মাথা নত করিয়া দেয়, তাহাকে ক্ষুব্ধ করিয়া তুলিতে পারে না। এইজন্য তাহাতে সর্বত্রই একপ্রকার দুর্বল সমায়ত সাহুনাসিক ক্রন্দনধ্বনি ধ্বনিত হইতে থাকে। এইজন্য আমাদের অভিনেতারা যেখানে শ্রোতাদের হৃদয় বিচলিত করিতে চান সেখানে গলা চড়াইয়া অযথা-পরিমাণে চিৎকার করিতে থাকেন এবং তাহাতে প্রায়ই ফললাভ করেন।

মাইকেল তাঁহার মহাকাব্যে যে বড়ো বড়ো সংস্কৃত শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন— শব্দের স্থায়িত্ব, গান্ধীর্ষ এবং পাঠকের সমগ্র মনোযোগ বদ্ধ করিবার চেষ্টাই তাহার কারণ বোধ হয়।^১ ‘বাদঃপতিবোধঃ যথা চলোর্মি-আঘাতে’ দুর্বোধ হইতে পারে, কিন্তু ‘সাগরের তট যথা তরঙ্গের ঘায়’ দুর্বল; ‘উড়িল কলধকুল অধর-প্রদেশে’ ইহার পরিবর্তে ‘উড়িল ধতক তীর আকাশ ছাইয়া’ ব্যবহার করিলে ছন্দেও পরিপূর্ণ ধ্বনি নষ্ট হয়।^২

বাংলা শব্দের মধ্যে এই ধ্বনির অভাববশত বাংলায় পদ্যের অপেক্ষা গীতের প্রচলনই অধিক।^৩ কারণ গীত সুরের সাহায্যে প্রত্যেক কথাটিকে মনের মধ্যে সম্পূর্ণ নিবিষ্ট করিয়া দেয়। কথায় যে অভাব আছে সুরে তাহা পূর্ণ হয়। এবং গানে এক কথা বার-বার ফিরিয়া গাহিলে ক্ষতি হয় না। যতক্ষণ চিন্তা না জাগিয়া উঠে ততক্ষণ সংগীত ছাড়ে না। এইজন্য প্রাচীন বঙ্গসাহিত্যে গান ছাড়া কবিতা নাই বলিলে হয়।

সংস্কৃতে ইহার বিপরীত দেখা যায়। বেদ ছাড়িয়া দিলে সংস্কৃত ভাষায় এত মহাকাব্য খণ্ডকাব্য সত্ত্বেও গান নাই। শকুন্তলা প্রভৃতি

১ জটব্য ১২২ পৃষ্ঠা।

২ তুলনীয়: হিমালয় নামে গিরি... পৃ ১২৩।

৩ জটব্য ৩-৪ পৃষ্ঠা।

নাটকে যে দুই-একটি প্রাকৃত গীত দেখিতে পাওয়া যায় তাহা কাব্যের মধ্যে স্থান পাইতে পারে না। বাঙালি জন্মদেবের গীতগোবিন্দ আধুনিক এবং তাহাকে একহিসাবে গান না বলিলেও চলে। কারণ, তাহার ভাবালালিত্য ও ছন্দোবিত্তাস এমন সম্পূর্ণ যে তাহা সুরের অপেক্ষা রাখে না; বরং আমার বিশ্বাস সুরসংযোগে তাহার স্বাভাবিক শব্দনিহিত সংগীতের লাঘব করে। কিন্তু

মনে রৈল সই মনের বেদনা।

প্রবাসে যখন যার গো সে

তারে বলি বলি বলা হল না।^১

ইহা কাব্যকলায় অসম্পূর্ণ, অতএব সুরের প্রতি ইহার অনেকটা নির্ভর। সংস্কৃত শব্দ এবং ছন্দ ধ্বনিগৌরবে পরিপূর্ণ। সুররাং সংস্কৃতে কাব্যরচনার সাধ গানে মিটাইতে হয় নাই, বরং গানের সাধ কাব্যে মিটিয়াছে। মেঘদূত সুরে বসানো বাহুল্য।

হিন্দিসাহিত্য সম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানি না। কিন্তু এ-কথা বলিতে পারি, হিন্দিতে যে-সকল ঋপদ খেয়াল প্রভৃতি পদ শুনা যায় তাহার অধিকাংশই কেবলমাত্র গান, একেবারেই কাব্য নহে। কথাকে সামান্য উপলক্ষ্যমাত্র করিয়া সুর শুনানোই হিন্দিগানের প্রধান উদ্দেশ্য। কিন্তু বাংলায় সুরের সাহায্য লইয়া কথার ভাবে শ্রোতাদিগকে মুগ্ধ করাই কবির উদ্দেশ্য। কবির গান, কীৰ্ত্তন, রামপ্রসাদী গান, বাউলের গান প্রভৃতি দেখিলেই ইহার প্রমাণ হইবে। অতএব কাব্যরচনাই বাংলাগানের মুখ্য উদ্দেশ্য, সুরসংযোগ গৌণ। এইসকল কারণে বাংলা সাহিত্যভাণ্ডারে রত্ন বাহা কিছু পাওয়া যায় তাহা গান।

সাধনা—১২৯৯ শ্রাবণ

^১ কবিওয়ালারাম বহুর (১৭৮৬-১৮২৮) গান। জটব্য: স্থলীকুমার দে-প্রণীত *History of Bengali Literature* পৃ ৩৭৭ এবং জীবনস্মৃতি, অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী।

বিহারীলালের ছন্দ

সাময়িক কবিদিগের সহিত বিহারীলালের একটি প্রধান প্রভেদ তাঁহার ভাষা। ভাষার প্রতি আমাদের অনেক কবির কিয়ৎপরিমাণে অবহেলা আছে। বিশেষত মিত্রাক্ষর ছন্দের মিলটা তাঁহারা নিতান্ত কায়ক্লেশে রক্ষা করেন। অনেকে কেবলমাত্র শেষ অক্ষরের মিলকে যথেষ্ট জ্ঞান করেন এবং অনেকে ‘হয়েছে, করেছে, তুলেছে’ প্রভৃতি ক্রিয়াপদের মিলকে মিল বলিয়া গণ্য করিয়া থাকেন। মিলের দুইটি প্রধান গুণ আছে, এক তাহা কর্ণতৃপ্তিকর আর এক অভাবিতপূর্ব। অসম্পূর্ণ মিলে কর্ণের তৃপ্তি হয় না, সেটুকু মিলে স্বরের অনৈক্যটা আরো যেন বেশি করিয়া ধরা পড়ে এবং তাহাতে কবির অক্ষমতা ও ভাষার দারিদ্র্য প্রকাশ পায়। ক্রিয়াপদের মিল যত ইচ্ছা করা যাইতে পারে, সেরূপ মিলে কর্ণে প্রত্যেকবার নূতন বিশ্বয় উৎপাদন করে না, এইজন্য তাহা বিরক্তিজনক ও ‘একঘেয়ে’ হইয়া উঠে। বিহারীলালের ছন্দে মিলের এবং ভাষার দৈন্ত নাই। তাহা প্রবহমান নিব্বারের মতো সহজ সংগীতে অবিশ্রাম ধ্বনিত হইয়া চলিয়াছে। ভাষা স্থানে স্থানে সাধুতা পরিত্যাগ করিয়া অকস্মাৎ অশিষ্ট এবং কর্ণপীড়ক হইয়াছে, ছন্দ অকারণে আপন বাধ ভাঙিয়া স্বেচ্ছাচারী হইয়া উঠিয়াছে; কিন্তু সে কবির স্বেচ্ছাকৃত, অক্ষমতাজনিত নহে। তাঁহার রচনা পড়িতে পড়িতে কোথাও একথা মনে হয় না যে, এইখানে কবিকে দায়ে পড়িয়া মিল নষ্ট বা ছন্দ ভঙ্গ করিতে হইয়াছে।

...প্রথম উপহারটি ব্যতীত ‘বঙ্গসুন্দরী’র অন্ত সকল কবিতার ছন্দই পর্যায়ক্রমে বার এবং এগার অক্ষরে ভাগ করা। যথা—

হঠাৎ শরীর পেলব লতিকা,

আনত হৃদয়া-কুহুম-ভয়ে;

চাঁচর চিকুর নীরদ-মালিকা
দুটারে পড়েছে ধরণী 'পরে।

এ-ছন্দ নারীবর্ণনার উপযুক্ত বটে, ইহাতে তালে তালে নুপুর ঝংকৃত হইয়া উঠে। কিন্তু এ-ছন্দের প্রধান অঙ্গবিধা এই যে, ইহাতে যুক্ত-অক্ষরের স্থান নাই। পয়ার ত্রিপদী প্রভৃতি ছন্দে লেখকের এবং পাঠকের অনেকটা স্বাধীনতা আছে। অক্ষরের মাত্রাগুলিকে কিয়ৎ-পরিমাণে ইচ্ছামতো বাড়াইবার কমাইবার অবকাশ আছে।^১ প্রত্যেক অক্ষরকে একমাত্রার স্বরূপ গণ্য করিয়া একেবারে একনিখাসে পড়িয়া যাইবার আবশ্যক হয় না। দৃষ্টান্তের দ্বারা আমার কথা স্পষ্ট হইবে।

হে সারদে নাও দেখা,
বাঁচিতে পারিনে একা,
কাতর হয়েছে প্রাণ, কাতর হৃদয়;
কি বলেছি অভিमानে
শুনো না শুনো না কানে,
বেদনা দিও না প্রাণে বাখার সময়।

ইহার মধ্যে প্রায় যুক্ত-অক্ষর নাই। নিম্নলিখিত শ্লোকে অনেকগুলি যুক্তাক্ষর আছে, অথচ উভয় শ্লোকই সুখপাঠ্য এবং শ্রুতিমধুর।

পদে পৃথী, শিরে বোম,
তুচ্ছ তারা সূর্য সোম,
নক্ষত্র নখাগ্রে যেন গনিবারে পারে;
সমুখে সাগরাধরা
ছড়িয়ে রয়েছে ধরা।
কটাক্ষে কখন যেন দেখিছে তাহারে।

এই দুটি শ্লোকই কবির রচিত 'সারদামঙ্গল' হইতে উদ্ধৃত। এক্ষণে 'বঙ্গসুন্দরী' হইতে দুইটি শ্লোক উদ্ধৃত করিয়া তুলনা করা যাক।

একদিন দেব তরুণ তপন
হেরিলেন হরনদীর জলে,
অপরূপ এক কুমারীরতন
খেলা করে নীল নলিনীদলে।

১ তুলনীয় : পয়ার ছন্দের বিশেষ গুণ...বাড়ানো-কমানো যায় পৃ ১২০।

ইহার সহিত নিম্নউদ্ধৃত শ্লোকটি একসঙ্গে পাঠ করিলে প্রভেদ প্রতীয়মান হইবে।

অঙ্গরী কিম্বরী পাড়াইরে তীরে
ধরিরে ললিত করুণা-তান,
বাজারে বাজারে বীণা ধীরে ধীরে
গাহিছে আদরে মেহের গান।

“অঙ্গরী কিম্বরী” যুক্ত-অক্ষর লইয়া এখানে ছন্দোভঙ্গ করিয়াছে।^১ কবিও এই কারণে বঙ্গসুন্দরীতে যথাসাধ্য যুক্ত-অক্ষর বর্জন করিয়া চলিয়াছেন।^২

কিন্তু বাংলা যে ছন্দে যুক্ত-অক্ষরের স্থান হয় না সে ছন্দ আদমরগীত নহে। কারণ ছন্দের ঝংকার এবং ধ্বনিবৈচিত্র্য যুক্ত-অক্ষরের উপরেই অধিক নির্ভর করে। একে বাংলা ছন্দে স্বরের দীর্ঘত্ববৃত্ততা নাই, তার উপরে যদি যুক্ত-অক্ষর বাদ পড়ে, তবে ছন্দ নিতান্তই অস্থিবিহীন স্থললিত শব্দপিণ্ড হইয়া পড়ে। তাহা শীঘ্রই শ্রাস্তিজনক তস্মাকর্ষক হইয়া উঠে এবং হৃদয়কে আঘাতপূর্বক ক্ষুব্ধ করিয়া তুলিতে পারে না।^৩ সংস্কৃত ছন্দে যে বিচিত্র সংগীত তরঙ্গিত হইতে থাকে তাহার প্রধান কারণ স্বরের দীর্ঘত্ববৃত্ততা এবং যুক্ত-অক্ষরের বাহুল্য। মাইকেল মধুসূদন ছন্দের এই নিগূঢ় তথ্যটি অবগত ছিলেন, সেইজন্য তাঁহার অমিত্রাক্ষরে এমন পরিপূর্ণ ধ্বনি এবং তরঙ্গিত গতি অনুভব করা যায়।^৪

আর্ঘদর্শনে বিহারীলালের সারদামঙ্গল-সংগীত যখন প্রথম বাহির হইল, তখন ছন্দের প্রভেদ মুহূর্ত্তেই প্রতীয়মান হইল। সারদামঙ্গলের ছন্দ নূতন নহে, তাহা প্রচলিত ত্রিপদী; কিন্তু কবি তাহা সংগীতে সৌন্দর্যে সিক্তিত করিয়া তুলিয়াছেন। বঙ্গসুন্দরীর ছন্দোলালিত্য অনুকরণ করা সহজ, সেই মিষ্টতা একবার অভ্যস্ত হইয়া গেলে তাহার বন্ধন ছেদন করা কঠিন, কিন্তু সারদামঙ্গলের গীতসৌন্দর্য অনুকরণসাধ্য নহে।

সাধনা—১৩০১ আঘাট

১ তুলনীয়: বদনমণ্ডলে ভাসিছে ব্রীড়া পৃ ৫৫ ও ১২৩, লৌহশৃঙ্খলের ডোর পৃ ৩৩, এবং রয়েছে পড়িয়া শৃঙ্খলে বীণা পৃ ৩৭।

২ প্রাক্কমানদী যুগের রবীন্দ্রসাহিত্যেও যুক্তাক্ষরবর্জনের প্রয়াস দেখা যায়। লক্ষণীয়: ‘সেইজন্তে যুক্ত-অক্ষর...সমতল করে বাচ্ছিলুম’ ইত্যাদি, পৃ ৩৬-৩৭।

৩ তুলনীয়: জিহ্বা কোথাও...জাগ্রত করিয়া রাখিতে পারে না পৃ ১৭২।

৪ তুলনীয়: মাইকেল তাঁহার মহাকাব্যে...পরিপূর্ণ ধ্বনি নষ্ট হয় পৃ ১৭৪।

সন্ধ্যাসংগীত-এর ছন্দ

একসময়ে জ্যোতিষাদ্বারা দুরূহদেশে ভ্রমণ করিতে গিয়াছিলেন, তেতালার ছাদের ঘরগুলি শূন্য ছিল। সেই সময় আমি সেই ছাদ ও ঘর অধিকার করিয়া নির্জন দিনগুলি যাপন করিতাম। এইরূপে যখন আপন মনে একা ছিলাম তখন, জানি না কেমন করিয়া, কাব্যরচনার যে-সংস্কারের মধ্যে বেষ্টিত ছিলাম সেটা খসিয়া গেল। আমার সঙ্গীরা যে-সব কবিতা ভালোবাসিতেন ও তাঁহাদের নিকট খ্যাতি পাইবার ইচ্ছায় মন স্বভাবতই যে-সব কবিতার ছাঁচে লিখিবার চেষ্টা করিত, বোধ করি তাঁহারা দূরে যাইতেই আপনা-আপনি সেই-সকল কবিতার শাসন হইতে আমার চিন্তা মুক্তিলাভ করিল।

একটা স্নেট লইয়া কবিতা লিখিতাম। সেটাও বোধ হয় একটা মুক্তির লক্ষণ। তাহার আগে কোমর বাঁধিয়া যখন খাতায় কবিতা লিখিতাম তাহার মধ্যে নিশ্চয়ই রীতিমতো কাব্য লিখিবার একটা পণ ছিল, কবিঘণের পাকা সেহায় সেগুলি জমা হইতেছে বলিয়া নিশ্চয়ই অগ্রের সঙ্গে তুলনা করিয়া মনে মনে হিসাব মিলাইবার একটা চিন্তা ছিল, কিন্তু স্নেটে যাহা লিখিতাম তাহা লিখিবার খেয়ালেই লেখা। স্নেট জিনিসটা বলে— ভয় কী তোমার, যাহা খুশি তাহাই লেখো-না, হাত বুলাইলেই তো মুছিয়া যাইবে।

কিন্তু এমনি করিয়া ছোটো-একটা কবিতা লিখিতেই মনের মধ্যে ভারি-একটা আনন্দের আবেগ আসিল। আমার সমস্ত অন্তঃকরণ বলিয়া উঠিল—বাঁচিয়া গেলাম, যাহা লিখিতেছি, এ দেখিতেছি সম্পূর্ণ আমারই।...

এই স্বাধীনতার প্রথম আনন্দের বেগে ছন্দোবদ্ধকে আমি একেবারেই খাতির করা ছাড়িয়া দিলাম। নদী যেমন কাটা খালের মতো সিধা চলে না, আমার ছন্দ তেমনি আঁকিয়া বাঁকিয়া নানামূর্তি ধারণ করিয়া

চলিতে লাগিল। আগে হইলে এটাকে অপরাধ বলিয়া গণ্য করিতাম, কিন্তু এখন লেশমাত্র সংকোচ বোধ হইল না। স্বাধীনতা আপনাকে প্রথম প্রচার করিবার সময় নিয়মকে ভাঙে, তাহার পরে নিয়মকে আপন হাতে সে গড়িয়া তুলে; তখনই সে যথার্থ আপনার অধীন হয়।...

বিহারী চক্রবর্তী মহাশয় তাঁহার ‘বঙ্গসুন্দরী’ কাব্যে যে-ছন্দের প্রবর্তন করিয়াছিলেন তাহা তিনমাত্রামূলক। যেমন—

একদিন সেব ভরণ তপন
হেরিলেন স্বয়মদীর জলে,
অপরাধ এক কুমারীরতন
খেলা করে নীল নলিনীদলে।

তিনমাত্রা জিনিসটা দুইমাত্রার মতো চোকা নহে, তাহা গোলাব মতো গোল, এইজন্য তাহা দ্রুতবেগে গড়াইয়া চলিয়া যায়।^১ তাহার এই বেগবান গতির নৃত্য যেন ঘনঘন ঝংকারে নুপুর বাজাইতে থাকে। একদা এই ছন্দটাই আমি বেশি করিয়া ব্যবহার করিতাম। ইহা যেন দুই পায়ে চলা নহে, ইহা যেন বাইসিক্ল-এ ধাবমান হওয়ার মতো। এইটেই আমার অভ্যাস হইয়া গিয়াছিল। ‘সঙ্ক্যাসংগীত’এ আমি ইচ্ছা করিয়া নহে কিন্তু স্বভাবতই এই বন্ধন ছেদন করিয়াছিলাম।^২ ...

কোনোপ্রকার পূর্বসংস্কারকে খাতির না করিয়া এমনি করিয়া লিখিয়া যাওয়াতে যে জোর পাইলাম তাহাতেই প্রথম এই আবিষ্কার করিলাম যে, যাহা আমার সকলের চেয়ে কাছে পড়িয়া ছিল তাহাকেই আমি দূরে সন্ধান করিয়া ফিরিয়াছি। কেবলমাত্র নিজের উপর ভরসা করিতে পারি নাই বলিয়াই নিজের জিনিসকে পাই নাই। হঠাৎ স্বপ্ন হইতে জাগিয়াই যেন দেখিলাম আমার হাতে শৃঙ্খল পরানো নাই। সেইজন্যই হাতটাকে যেমন-খুশি ব্যবহার করিতে পারি এই আনন্দটাকে প্রকাশ করিবার জগ্নাই হাতটাকে যথেষ্ট ছুঁড়িয়াছি।

প্রবাসী—১৩১১ বৈশাখ

১ তুলনীয় : তিনমাত্রা ভালটা যেন গোল গড়নের, গড়িয়ে চলে পৃ ১২৪।

২ তুলনীয় : বঙ্গসুন্দরীর ছন্দোলালিত্য...বন্ধন ছেদন করা কঠিন পৃ ১৭৮।

বিবিধ

বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর

এই গ্রন্থের অনেকগুলি কবিতায় যুক্তাক্ষরকে দুই অক্ষর স্বরূপ গণ্য করা হইয়াছে।^১ সেরূপ স্থলে সংস্কৃত ছন্দের নিয়মানুসারে যুক্তাক্ষরকে দীর্ঘ করিয়া না পড়িলে ছন্দ রক্ষা করা অসম্ভব হইবে।^২ যথা—

নিম্নে যমুনা বহে স্বচ্ছ নীতল,
উদ্দেশ্য পাষণতট, গ্রাম শিলাভল।^৩

‘নিম্নে, স্বচ্ছ এবং উদ্দেশ্য’ এই কয়েকটি শব্দে তিন মাত্রা গণনা না করিলে পয়ার ছন্দ থাকে না। আমার বিশ্বাস যুক্তাক্ষরকে দুই অক্ষর স্বরূপ গণনা করাই স্বাভাবিক এবং তাহাতে ছন্দের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে, কেবল বাংলা ছন্দ পাঠ করিয়া বিকৃত অভ্যাস হওয়াতেই সহসা তাহা দুঃসাধ্য মনে হইতে পারে। শব্দের আরম্ভ-অক্ষর যুক্ত হইলেও তাহাকে যুক্তাক্ষর স্বরূপে গণনা করা যায় নাই।^৪ পাঠকেরা এইরূপ আরো দুই-একটি ব্যতিক্রম দেখিতে পাইবেন।

মানসী (প্রথম সং), ভূমিকা—১২৯৭ পৌষ

১. ঙ্গেব্য পৃ ৫, ৬৭, ১২৩। ‘মানসী’ কাব্যে প্রবর্তিত এই নূতন ছন্দোন্নতির নাম ‘মাত্রাবৃত্ত’। গ্রন্থপরিচয় ঙ্গেব্য।

২. সংস্কৃত ছন্দের নিয়মে যুক্তাক্ষরকে নয়, যুক্তাক্ষরের পূর্ববর্তী অক্ষরকে, দীর্ঘ (অর্থাৎ দ্বিমাত্রিক) বলে গণ্য করা হয়: ঙ্গেব্য পৃ ১৮৬ পাণ্ডটিকা ৪। সেজন্যই ‘শব্দের আরম্ভ-অক্ষর’ যুক্ত হলেও দ্বিমাত্রিক হয় না। উক্ত নিয়ম অনুসারে ‘নিম্ন’ ও ‘স্বচ্ছ’ শব্দের ‘নি’ ও ‘স’ দ্বিমাত্রিক। আসলে ও-দুই শব্দের ‘নিম্’ ও ‘স্বচ্’ এই দুটি যুগ্মক্ষর দ্বিমাত্রিক বলে গণনীয়। এই নূতন ছন্দে ঐ, ঔ প্রভৃতি যুগ্মবর্ণও দ্বিমাত্রিক বলে স্বীকৃত হয়।

৩. ‘নিম্নল উপহার’ থেকে উদ্ধৃত। এর ছন্দ মাত্রাবৃত্ত পয়ার। পরে এটি সাধারণ পয়ার ছন্দে রূপান্তরিত হয়: ঙ্গেব্য ‘কথা ও কাহিনী’।

বাংলা ছন্দে অনুপ্রাণ

সৌন্দর্যের সরলতায় যাহাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে না, ভাবের গভীরতায় যাহাদের নিমগ্ন হইবার অবসর নাই, ঘনঘন অনুপ্রাণে অতি শীঘ্রই তাহাদের মনকে উত্তেজিত করিয়া দেয়। সংগীত যখন বর্বর অবস্থায় থাকে তখন তাহাতে রাগরাগিণীর যতই অভাব থাক, তাল-প্রয়োগের খচমচ কোলাহল যথেষ্ট থাকে। স্বরের অপেক্ষা সেই ঘনঘন সশব্দ আঘাতে অশিক্ষিত চিত্ত সহজে মাতিয়া উঠে। একশ্রেণীর কবিতার অনুপ্রাণ সেইরূপ ক্ষণিক ত্বরিত সহজ উত্তেজনার উদ্রেক করে। সাধারণ লোকের কর্ণ অতি শীঘ্র আকর্ষণ করিবার এমন স্থলভ উপায় অল্পই আছে। অনুপ্রাণ যখন ভাব ভাষা ও ছন্দের অনুগামী হয় তখন তাহাতে কাব্যের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে, কিন্তু সে সকলকে ছাড়াইয়া ছাপাইয়া উঠিয়া যখন মূললোকের বাহবা লইবার জন্ত অগ্রসর হয় তখন তদ্বারা সমস্ত কবিতা ইতরতা প্রাপ্ত হয়।

কবিদলের গানে অনেক স্থলে অনুপ্রাণ, ভাব ভাষা এমন কি ব্যাকরণকে ঠেলিয়া ফেলিয়া শ্রোতাদের নিকট প্রগল্ভতা প্রকাশ করিতে অগ্রসর হয়।...

একে বাংলা শব্দের কোনো ভার নাই, ইংরেজি প্রথামতো তাহাতে এক্সেনট নাই, সংস্কৃত প্রথামতো তাহাতে হ্রস্বদীর্ঘ রক্ষা হয় না,^১ তাহাতে আবার সমালোচ্য কবির গানে স্থানীয়মিত ছন্দের বন্ধন না থাকাতে এইসমস্ত অযত্নকৃত রচনাগুলিকে শ্রোতার মনে মুদ্রিত করিয়া দিবার জন্ত ঘনঘন অনুপ্রাণের বিশেষ আবশ্যক হয়। সোজা দেওয়ালের উপর লতা উঠাইতে গেলে যেমন মাঝে মাঝে পেরেক মারিয়া তাহার অবলম্বন স্থাপ্তি করিয়া যাইতে হয়, এই অনুপ্রাণগুলিও সেইরূপ ঘনঘন

১ তুলনীর : সংস্কৃত ভাষায়...জানান দেবার পৃ ১২২, বাংলা শব্দ উচ্চারণের মধ্যে...
লোপ পাইয়াছে পৃ ১৭২।

প্রোতাদের মনে পেরেক মারিয়া যাওয়া। অনেক নির্জীব রচনাও এই কৃত্রিম উপায়ে অতি ক্ষতবেগে মনোযোগ আচ্ছন্ন করিয়া বসে। বাংলা পাঁচালিতেও এই কারণেই এত অল্পগ্রাসের ঘট।^১

সাধনা— ১৩০২ জ্যৈষ্ঠ

কৌতুককাব্যের ছন্দ

পঞ্চকে সমিল গল্পরূপে চালাইবার কোনো হেতু নাই।^২ ইহাতে পণ্ডের স্বাধীনতা বাড়ে না, বরঞ্চ কমিয়া যায়। কারণ কবিতা পড়িবার সময় পণ্ডের নিয়ম রক্ষা করিয়া পড়িতে স্বতই চেষ্টা জন্মে, কিন্তু মধ্যে মধ্যে যদি স্থলন হইতে থাকে তবে তাহা বাধাজনক ও পীড়াদায়ক হইয়া উঠে।

বায়রনের ডন জুয়ানে কবি অবলীলাক্রমে যথেষ্ট কৌতুকের অবতারণা করিয়াছেন। কিন্তু নির্দোষ ছন্দের স্রুষ্টিই নিয়মের মধ্যেই সেই অনায়াস অবলীলাভক্তি পাঠককে এক্রপ পদে পদে বিম্বিত করিয়া তোলে। ইনগোলডসবি-কাহিনী^৩ প্রভৃতি অপেক্ষাকৃত নিম্নশ্রেণীর কৌতুককাব্যেও ছন্দের অস্থলিত পারিপাট্য বিশেষরূপে লক্ষিত হয়।

বস্তুত ছন্দের শৈথিল্যে হাস্তরসের নিবিড়তা নষ্ট করে। কারণ হাস্তরসের প্রধান দুইটি উপাদান অবাধ ক্ষতবেগ ও অভাবনীয়তা। যদি পড়িতে গিয়া ছন্দে বাধা পাইয়া যতিস্থাপন সঙ্কে দুই-তিন বার দুই-তিন রকম পরীক্ষা করিয়া দেখিতে হয় তবে সেই চেষ্টার মধ্যে হাস্তের তীক্ষ্ণতা আপন ধার নষ্ট করিয়া ফেলে।^৪

১ দৃষ্টান্ত ২-৩ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য।

২ এই রচনাংশটি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের ‘আবাড়ে’ (১০০৫) কাব্যের ছন্দ-সমালোচনা। উক্ত কাব্যের ভূমিকার গ্রন্থকার লিখেছেন, “এ-কবিতাগুলির...ছন্দোবদ্ধ অতীব শিথিল। ইহাকে সমিল গল্প নামেই অভিহিত করা সংগত”।

৩ বস্তুত ‘আবাড়ে’র কবিতাগুলি Rev. R. A. Burham-রচিত *Ingoldsby Legends*-এর অন্তর্ভুক্তই লেখা। দ্রষ্টব্য নবকৃষ্ণ বোমের ‘দ্বিজেন্দ্রলাল’, একাদশ পরিচ্ছেদ।

৪ তুলনায় : কোনখানে হাঁপ ছাড়িতে হইবে...বাহির করিতে হয় পৃ ১৭০।

অবশ্য কোনো নূতন ছন্দ প্রথম পড়িতে কষ্ট হয় এবং বাঁহাদের ছন্দে স্বাভাবিক কান নাই তাঁহার। পরের উপদেশ ব্যতীত তাহা কোনো কালেই পড়িতে পারেন না। কিন্তু আলোচ্য ছন্দের প্রধান বাধা তাহার নূতনত্ব নহে। তাহার সর্বত্র এক নিয়ম বজায় থাকে নাই, এইজন্য পড়িতে পড়িতে আবশ্যকমতো কোথাও টানিয়া কোথাও ঠাসিয়া কমি-বেশি করিয়া চলিতে হয়। এমন করিয়া বরঞ্চ মনে মনে পড়া চলে, কিন্তু কাহাকেও পড়িয়া শুনাইতে হইলে পদেপদে অপ্রতিভ হইতে হয়।...

অথচ ছন্দের এবং মিলের উপর গ্রন্থকারের যে আশ্চর্য দখল তাহাতে সন্দেহ নাই। উত্তপ্ত লৌহচক্রে হাতুড়ি পড়িতে থাকিলে যেমন ফুল্লিকবৃষ্টি হইতে থাকে তাঁহার ছন্দের প্রত্যেক ঝাঁকের মুখে তেমনি করিয়া মিলবর্ষণ হইয়াছে। সেই মিলগুলি বন্ধুকের ক্যাপের মতো আকস্মিক হস্তোদ্ধীপনায় পরিপূর্ণ। ছন্দের কঠিনতাও যে কবিকে দমাইতে পারে না, তাহারও অনেক উদাহরণ আছে। কবি নিজেই তাঁহার অপেক্ষাকৃত পরবর্তী রচনাগুলিকে নিয়মিত ছন্দের মধ্যে আবদ্ধ করিয়া তাহাদিগকে স্থায়িত্ব এবং উপযুক্ত মর্যাদা দান করিয়াছেন। তাঁহার ‘বাঙালিমহিমা’, ‘ইংরেজভোজ’, ‘ডিপুটিকাহিনী’ ও ‘কর্ণবিমর্দন’ সর্বত্র উদ্ধৃত, পঠিত ও ব্যবহৃত হইবার পক্ষে অত্যন্ত অনুকূল হইয়াছে। এই লেখাগুলির মধ্যে যে হুনিপূর্ণ হাস্য ও হুতৌক্স বিদ্রূপ আছে তাহা শানিত সংঘত ছন্দের মধ্যে সর্বত্র ঝকঝক করিতেছে।

ভারতী— ১৩০৫ অগ্রহায়ণ

ছড়ার ছন্দ

ছড়ার ছন্দ প্রাকৃতভাষার ঘরাও ছন্দ। এ-ছন্দ মেয়েদের মেয়েলি আলাপ, ছেলেদের ছেলেমি প্রলাপের বাহনগিরি করে এসেছে। ভক্তসমাজে সভাযোগ্য হবার কোনো খেয়াল এর মধ্যে নেই।^১ এর ভজিতে এর সজ্জায় কাব্যসৌন্দর্য সহজে প্রবেশ করে, কিন্তু সে অজ্ঞাতসারে। এই ছড়ার গভীর কথা হালকা চালে পায়ে নুপুর বাজিয়ে চলে, গান্ধীবর্ষেক

শুধু রাখেন না। অথচ এই ছড়ার সঙ্গে ব্যবহার করতে গিয়ে দেখা গেল যেটাকে মনে হয় সহজ সেটাই সবচেয়ে কম সহজ।

ছড়ার ছন্দকে চেহারা দিয়েছে প্রাকৃত-বাংলা শব্দের চেহারা। আলোর স্বরূপ সম্বন্ধে আধুনিক বিজ্ঞানে দুটো উলটো কথা বলে। এক হচ্ছে আলোর রূপ ঢেউএর রূপ, আর হচ্ছে সেটা কণাবৃষ্টির রূপ। বাংলা সাধুভাষার রূপ ঢেউএর, বাংলা প্রাকৃতভাষার রূপ কণাবৃষ্টির। সাধুভাষার শব্দগুলি গায়ে গায়ে মিলিয়ে গড়িয়ে চলে, শব্দগুলির ধ্বনি স্বরবর্ণের মধ্যবর্তিতায় আঁট বাঁধতে পারে না।^১ দৃষ্টান্ত যথা—

শমন-দমন রাবণ রাজা, রাবণ-দমন রাম।^২

বাংলা প্রাকৃতভাষায় হসন্তপ্রধান ধ্বনিতে ফাঁক বৃজিয়ে শব্দগুলিকে নিবিড় করে দেয়। পাতলা, আঁজলা, বাদলা, পাপড়ি, চাঁদনি প্রভৃতি নিরেট শব্দগুলি সাধুভাষার ছন্দে গুরুপাক। সাধুভাষার ছন্দে ভদ্র বাঙালি চলতে পারে না, তাকে চলিতে হয়, বসতে তার নিষেধ, বসিতে সে বাধ্য।^৩

ছড়ার ছন্দটি যেমন ঘেঁষাঘেঁষি শব্দের জায়গা, তেমনি সেইসব ভাবের উপযুক্ত—যারা অসতর্ক চালে ঘেঁষাঘেঁষি করে রাস্তায় চলে, যারা পদাতিক, যারা রথচক্রের মোটা চিহ্ন রেখে যায় না পথে পথে, যাদের হাতে মাঠে যাবার পায়ে-চলার চিহ্ন ধুলোর উপর পড়ে আর লোপ পেয়ে যায়।

ছড়ার ছবি, ভূমিকা—১৩৪৪ আখিন

বাংলা ছন্দে স্বরবর্ণ

স্বরবর্ণের কোঠায় আমরা ঋ-কে ঋণস্বরূপে নিয়েছি বর্ণমালায়, কিন্তু উচ্চারণ করি ব্যঞ্জনবর্ণের রি। সেইজগ্রে অনেক বাঙালি ‘মাতৃভূমি’কে বলেন ‘মাত্রিভূমি’। যে-কবি তাঁর ছন্দে ঋ-কারকে স্বরবর্ণরূপে ব্যবহার করেন তাঁর ছন্দে ঐ বর্ণে অনেকের রসনা ঠোকর খায়।^৪

১. ঐষ্টব্য পৃ ৬, ১৩২।

২. কৃত্তিবাসী রামায়ণ, কিঙ্কর্যাকাণ্ড।

৩. ঐষ্টব্য পৃ ৬, ৭৪। এই প্রসঙ্গটি ‘ছন্দের হসন্ত-হলন্ত’ প্রবন্ধে বিশদভাবে আলোচিত হয়েছে। তুলনীয়: ‘টোটকা এই যুষ্টিবোণ...’ পৃ ৩০, ‘ছুটল কেন...’ পৃ ৭০ ইত্যাদি।

৪. বসন্ত ঋ-কার বাংলাছন্দে বিকলে স্বরবর্ণ বলে গণ্য হয়ে থাকে। ঐষ্ট্যপরিচয় ঐষ্টব্য ৮

সাধারণত বাংলায় স্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ নেই, তবু কোনো কোনো স্থলে স্বরের উচ্চারণ কিছু পরিমাণে বা সম্পূর্ণ পরিমাণে দীর্ঘ হয়ে থাকে। হসন্তবর্ণের পূর্ববর্তী স্বরবর্ণের দিকে কান দিলে সেটা ধরা পড়ে।^১ যেমন ‘জল’। এখানে জ-এ যে অকার আছে তার দীর্ঘতা প্রমাণ হয় ‘জলা’ শব্দের জ-এর সঙ্গে তুলনা করে দেখলে। ‘হাত’ আর ‘হাতা’র প্রথমটির ‘হা’ দীর্ঘ, দ্বিতীয়টির হ্রস্ব। ‘পিঠ’ আর ‘পিঠে’, ‘ভূত’ আর ‘ভূতো’, ‘ঘোলা’ আর ‘ঘোলা’ তুলনা করে দেখলে কথাটা স্পষ্ট হবে। সংস্কৃতে দীর্ঘস্বরের দীর্ঘতা সর্বত্রই, বাংলায় স্থানবিশেষে। কথায় যৌক দেবার সময় বাংলা স্বরের উচ্চারণ সব জায়গাতেই দীর্ঘ হয়। যেমন— ভা- রি তো পণ্ডিত, কে- বা কার খোঁজ রাখে, আ- জই যাব, হল- ই বা, অবা- ক্ করলে, হাজা- য়ো লোক, কী- যে বকো, একধা- র থেকে লাগা- ও মার।^২ যুক্তবর্ণের পূর্বে সংস্কৃতে স্বর দীর্ঘ হয়, বাংলায় তা হয় না।^৩

বাংলাভাষা-পরিচয়—১৩৫০ কাতিক

গদ্যকবিতা ও ছন্দ

গীতাঞ্জলির গানগুলি ইংরেজি গদ্যে অনুবাদ করেছিলেন। এই অনুবাদ কাব্যশ্রেণীতে গণ্য হয়েছে। সেই অবধি আমার মনে এই প্রশ্ন ছিল যে পদ্যছন্দের সুস্পষ্ট ব্যংকার না রেখে ইংরেজিরই মতো বাংলা পদ্যে কবিতার রস দেওয়া যায় কি না। মনে আছে সত্যেন্দ্রনাথকে অনুবোধ করেছিলেন, তিনি স্বীকার করেছিলেন। কিন্তু চেষ্টা করেননি। তখন আমি নিজেই পরীক্ষা করেছি, ‘লিপিকা’র অল্প কয়েকটি লেখায় সেগুলি আছে। ছাপবার সময় বাক্যগুলিকে পদ্যের মতো খণ্ডিত করা হয়নি, বোধ করি ভীকৃতাই তার কারণ।

১. ক্রষ্টাব্দ পৃ ৫-৬, ৫৩।

২. তুলনায় : ও- ই দেখ...বুধি পৃ ৫৫, আমরা ক্রত লয়ে... ‘এ- ই রে’ পৃ ৬১-৬২।

৩. ক্রষ্টাব্দ পৃ ১৮১ পাঠটিকা ১, ২। বাংলা মাত্রাবৃত্ত ছন্দে যুক্তবর্ণের পূর্ববর্তী ধ্বনি দীর্ঘ বলেই গণ্য হয়। আধুনিক কালে ‘মানসী’ কাব্যে এই নিয়ম প্রথম প্রবর্তিত হয়।

তারপরে আমার অনুরোধক্রমে একবার অবনীন্দ্রনাথ এই চেষ্টায় প্রবৃত্ত হয়েছিলেন।^১ আমার মত এই যে, তাঁর লেখাগুলি কাব্যের সীমার মধ্যে এসেছিল, কেবল ভাষাবাহুল্যের জ্ঞাত তাতে পরিমাণরক্ষা হয়নি। আর-একবার আমি সেই চেষ্টায় প্রবৃত্ত হয়েছি।

এই উপলক্ষ্যে একটা কথা বলবার আছে। গল্পকাব্যে অতিনিরূপিত ছন্দের বন্ধন ভাঙাই যথেষ্ট নয়, গল্পকাব্যে ভাষায় ও প্রকাশরীতিতে যে একটি সসঙ্ক সলঙ্ক অবগুণ্ঠনপ্রথা আছে তাও দূর করলে তবেই গল্পের স্বাধীনক্ষেত্রে তার সঞ্চরণ স্বাভাবিক হতে পারে। অসংকুচিত গদ্যরীতিতে কাব্যের অধিকারকে অনেকদূর বাড়িয়ে দেওয়া সম্ভব এই আমার বিশ্বাস এবং সেইদিকে লক্ষ্য রেখে এই গ্রন্থে প্রকাশিত কবিতাগুলি লিখেছি। এর মধ্যে কয়েকটি কবিতা আছে তাতে মিল নেই, পঙ্খছন্দ আছে; কিন্তু পঙ্খের বিশেষ ভাষারীতি ত্যাগ করবার চেষ্টা করেছি।^২ যেমন—তরে, সনে, মোর প্রভৃতি যে-সকল শব্দ গল্পে ব্যবহার হয় না সেগুলিকে এইসকল কবিতায় স্থান দিইনি।

পুনশ্চ (প্রথম সং), ভূমিকা—১৩৩৯ আশ্বিন

১ ঐষ্টব্য ‘পাহাড়িয়া’ নামক চারটি গল্পকবিতা : বিচিত্রা ১৩৩৪ শ্রাবণ-কার্তিক।

২ কোমল গাছার, শালিখ, অস্থানে, ঘরছাড়া, ছুটি, গানের বাসা, পরলা আশ্বিন, এই সাতটি কবিতায় মিল নেই, চলতি বাংলার চন্দ্র আছে। ‘মুড়া’ কবিতায় আছে সাধু বাংলার ছন্দ, ‘খেলনার মুক্তি’ প্রভৃতি যে ছয়টি কবিতা ‘পরিশেষ’ থেকে এই গ্রন্থের দ্বিতীয় সংস্করণে গৃহীত হয়েছে সেগুলিতেও তাই; এই সাতটি কবিতায় সাধু ছন্দ ব্যবহৃত হলেও সাধুভাষারীতি ব্যবহৃত হয়নি—সাধু ছন্দে হসন্তমধ্য চলতি ক্রিয়াপদের ব্যবহার বিশেষভাবে লক্ষণীয়। এ ছাড়া এই কাব্যের অনেক কবিতাই অল্পবিস্তর ছন্দযেঁবা, আগাগোড়া ছন্দ রক্ষিত না হলেও নানাস্থানেই কিছুকিছু ছন্দ এসে পড়েছে।

চিঠিপত্র

প্রথম চৌধুরীকে লেখা

চলতি কথায় একটা লম্বা ছন্দের^১ কবিতা লিখেছি। এটা কি পড়া যায় কিংবা বোঝা যায় কিংবা ছাপানো যেতে পারে। নাম-রূপেক্ষ মধ্যে রূপটা আমি দিলুম, নাম দিতে হয় তুমি দিয়ে।^২

যারা আমার সাঁঝ-সকালের গানের দীপে জ্বলিয়ে দিলে আলো
আপন হিয়ার পরশ দিয়ে, এই জীবনের সকল সাদা-কালো
ষাদের আলো-ছায়ার লীলা, বাইরে বেড়ায় মনের মানুষ যারা
তাদের প্রাণের ঝরনাশ্রোতে আমার পরান হয়ে হাজার-ধারা
চলছে বয়ে চতুর্দিকে। কালের যোগে নয় তো মোদের আয়ু,
নয় সে কেবল দিবস-রাতির সাতনলি হার, নয় সে নিশাসবায়ু।
নানান প্রাণের প্রেমের মিলে নিবিড় হয়ে আত্মীয় বাক্যে
মোদের পরমায়ুর পাত্র গভীর করে পূরণ করে সবে।
সবার বাঁচায় আমার বাঁচা আপন সীমা ছাড়ায় বহুদূরে,
নিমেষগুলির ফল পেকে যায় বিচিত্র আনন্দরসে পুরে;
• অতীত হয়ে তবুও তারা বর্তমানের বৃন্ত-দোলায় দোলে,—
গর্ভ হতে মুক্ত শিশু তবুও যেমন মায়ের বক্ষে কোলে
বন্দী থাকে নিবিড় প্রেমের বাঁধন দিয়ে। তাই তো যখন শেষে
একে একে আপন জনে সূর্য-আলোর অন্তরালের দেশে

^১ প্রাকৃত-বাংলার মহাপরার বা দীর্ঘপরার; অধিকতর এটি পাঞ্জিলজ্জ্বক বা লাইন-ডিভানো চালে রচিত। এ-ধরনের ছন্দের এটিই প্রথম নিদর্শন, তাই 'এটি কি পড়া যায়' এ-প্রশ্ন করা হয়েছে।

^২ কবিতাটি প্রথম প্রকাশিত হয় 'সবুজপত্র' (১৯২৪ জ্যৈষ্ঠ) 'পরমায়ু' নামে। পরে 'পলাতক'র 'শেষ গান' নামে ও 'পূরবা'তে 'পূরবা' নামে গৃহীত হয়। প্রত্যেকবারই কবিতাটি কিছু-কিছু পরিবর্তিত হয়েছে।

আঁখির নাগাল এড়িয়ে পালায়, তখন রিক্ত শীর্ণ জীবন বহ
 শুক রেখায় মিলিয়ে আসে বর্ষাশেষের নিব্বরিণী সম
 শূন্য বাণুর একটি প্রান্তে ক্লাস্তবারি শ্রান্ত অবহেলার ।
 তাই বারা আজ রইল পাশে এই জীবনের অপরাহ্ন-বেলায়
 তাদের হাতে হাত দিয়ে তুই গান গেয়ে নে থাকতে দিনের আলো,—
 বলে নে ভাই, “এই যা দেখা, এই যা ছোঁওয়া, এই ভালো, এই ভালো ।
 এই ভালো আজ এ-সংগমে কান্নাহাসির গজাবমুনায়
 ঢেউ খেয়েছি, ডুব দিয়েছি, ঘট ভরেছি, নিয়েছি বিদায় ।
 এই ভালো রে প্রাণের রক্তে এই আসক্ত সকল অঙ্গে মনে
 পুণ্য ধরার ধুলো-মাটি ফল-হাওয়া-জল তৃণ-তরুর সনে ।
 এই ভালো রে ফুলের সঙ্গে আলোয় জাগা, গান-গাওয়া এই ভাবায়,
 তারার সাথে নিশীথ-রাতে ঘুমিয়ে-পড়া নুতন প্রান্তের আশায় ।”

এই জাতের সাধু ছন্দে আঠার অক্ষরের আসন থাকে ।^১ কিন্তু
 এটাতে কোনো কোনো লাইনে পঁচিশ পর্যন্ত উঠেছে । ফার্স্ট ক্লাসের
 এক বেকিতে ছ-জনের বেশি বসবার হুকুম নেই কিন্তু থার্ড ক্লাসে
 ঠেসাঠেসি ভিড়, এ সেইরকম । কিন্তু যদি এটা ছাপাও তাহলে
 লাইন ভেঙে না, তাহলে ছন্দ পড়া কঠিন হবে । স্বল পাইকায় মাজিন
 কম দিয়ে ছাপলে পঁচিশ অক্ষর ধরতে পারবে ।

১৩২৪ জ্যৈষ্ঠ ৪

প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লেখা

সংস্কৃত কাব্য অনুবাদ সম্বন্ধে আমার মত এই যে, কাব্যধ্বনিময়
 গঞ্জে ছাড়া বাংলা পণ্ডিতদের তার গান্ধীর্ষ ও রস রক্ষা করা সহজ নয় ।
 ছুটি-চারটি শ্লোক কোনোমতে বানানো যেতে পারে, কিন্তু দীর্ঘ কাব্যের
 অনুবাদকে স্বথপাঠ্য ও সহজবোধ্য করা দুঃসাধ্য । নিতান্ত সরল পন্থায়
 তার অর্থটিকে প্রাঞ্জল করা যেতে পারে । কিন্তু তাতে ধ্বনিসংগীত মারা

^১ তুলনীয় : গভীর পাতাল, বধা... পৃ ৪৬, ১২০ এবং হিমাজির ধ্যানে বাহা... পৃ ৩৯ ।

যায়, অথচ সংস্কৃত কাব্যে এই ধ্বনিসংগীত অর্থসম্পদের চেয়ে বেশি বই কম নয় ।

মন্দাক্রান্তা ছন্দের আলোচনা-প্রসঙ্গে প্রবোধ বাঙালির কানের উল্লেখ করেছেন ।^১ বাঙালির কান বলে কোনো বিশেষ পদার্থ আছে বলে আমি মানিনি ।^২ মানুষের স্বাভাবিক কানের দাবি অনুসরণ করলে দেখা যায় মন্দাক্রান্তা ছন্দের চার পর্ব । যথা—

মেঘালোকে | ভবতি স্থখিনো | পান্ডথাবুৎ | তি চেতঃ ।

অর্থাৎ মাত্রাহিসাবে- আট-সাত-সাত-চার ।^৩ শেষের চারকে ঠিক চার বলা চলে না । কারণ লাইনের শেষে একমাত্রা আন্দাজের যতি বিরামেক্ষপক্ষে অনিবার্হ । এই ছন্দকে বাংলায় আনতে গেলে এই রকম দাঁড়ায় ।

দূরে কেলে গেছ জানি,

স্মৃতির বীণাখানি

বাজায় তব বাগী

মধুরতম ।

অনুপমা, জেনো আমি,

বিরহ চিরজরী

করেছে মধুময়ী

বেদনা মম ।

সংস্কৃতের অমিত্রাক্ষর রীতি অনুবর্তন করা যেতে পারে । যথা—

অভাগা যক্ষ কবে করিল কাজে হেলা, কুবের তাই তারে দিলেন শাপ,

নির্বাসনে সে রহি প্রেরসী-বিচ্ছেদে বর্ষ ভরি স'বে দারুণ জ্বালা ।

গেল চলি রামগিরি-শিখর-আশ্রমে হারারে সহজাত মহিমা তার,

সেখানে পাদপরাজি দ্বিদ্ধহারাবৃত সীতার স্নানে পুত সলিলধারা ।^৪

১৯৩১ মার্চ ১৩

১ প্যারীমোহন সেনগুপ্তের 'মেঘদূত' গ্রন্থের (১৩৩৭) ভূমিকার 'মেঘদূতের অনুবাদ' অংশে মন্দাক্রান্তা ছন্দের আলোচনা দ্রষ্টব্য ।

২ তুলনীয় : বাংলাভাষারও নিজের একটা বিশেষ ধ্বনিরূপ আছে পৃ ১২৮, বাঙালি পাঠকের কান একে রীতিমতো ছন্দ বলে মানতে বাধ্য পাবে পৃ ১৩৮ ।

৩ দ্রষ্টব্য পৃ ৪৭ পাদটীকা ১ ।

৪ তুলনীয় : 'যক্ষ সে কোনো জনা ...' পৃ ২০ ।

দিলীপকুমার রায়কে লেখা

১

গীতাঞ্জলির কয়েকটি গানের ছন্দ সম্বন্ধে কৈফিয়ত চেয়েছ। গোড়াতেই বলে রাখা দরকার, গীতাঞ্জলিতে এমন অনেক কবিতা আছে যার ছন্দোন্নয়নের বরাত দেওয়া হয়েছে গানের স্বরের 'পরে'।^১ অতএব ঘে-পাঠকের ছন্দের কান আছে তিনি গানের খাতিরে এর মাত্রা কম-বেশি নিজেই ছরস্তু করে নিয়ে পড়তে পারেন, খার নেই তাঁকে ঐচ্ছিক অবলম্বন করতে হবে।

১। 'নবনব রূপে এস প্রাণে'—এই গানের অন্তিম পদগুলির কেবল অন্তিম দুটি অক্ষরের দীর্ঘত্ব স্বরের সম্মান স্বীকৃত হয়েছে। যথা 'প্রাণে, গানে' ইত্যাদি। একটিমাত্র পদে তাঁর ব্যতিক্রম আছে। এস দুঃখে সুখে, এস মর্মে—এখানে 'সুখে'র এ-কারকে অবাঙালি রীতিতে দীর্ঘ করা হয়েছে। 'সৌখ্যে' কথাটা দিলে বলবার কিছু থাকত না। তবু সেটাতে রাজি হইনি, মাহুষ চাপা দেওয়ার চেয়ে মোটর ভাঙা ভালো।

২। 'অমল ধবল পা-লে লেগেছে মন্ম-মধুর হাওয়া'—এ-গানে গানই মুখ্য, কাব্য গৌণ। অতএব তালকে সেলাম ঠুকে ছন্দকে শিহ্নিয়ে থাকতে হল। যদি বল, পাঠকেরা তো শ্রোতা নয়, তারা মাপ করবে কেন। হয়তো করবে না—কবি জোড়হাত করে বলবে, 'তালঘারা ছন্দ রাখিলাম, ক্রটি মার্জনা করিবেন'।

৩। ৩৪ নম্বরটাও গান।^২ তবুও এর সম্বন্ধে বিশেষ বক্তব্য হচ্ছে এই

১ তুলনায়: "প্রবাহিণীতে বে-সমস্ত রচনা প্রকাশ করা হইল তাহার সবগুলিই গান, স্বরে বসানো। এই কারণে কোনো কোনো পদে ছন্দের বাধন নেই। তৎসঙ্গেও এতলিকে গীতিকাভ্যুপেক্ষে পড়া যাইতে পারে বলিয়া আমার বিশ্বাস।" প্রবাহিণী (১৩৩২), ভূমিকা।

২ 'আমার মিলন লাগি তুমি আসছ কবে থেকে' ইত্যাদি।

বে, বে-ছন্দগুলি বাংলার প্রাকৃত ছন্দ, অক্ষর গণনা করে তাদের মাত্রা নয়।
বাঙালি সেটা বরাবর নিজের কানের সাহায্যে উচ্চারণ করে এসেছে।
যথা—

বুটি পড়ে- টাপুর টুপুর নদের এল- বা- ন,
শিবু ঠাকুরের বিয়ে- হবে- তিন কস্তে দা- ন।

আক্ষরিক মাত্রা গুনতি করে একে যদি সংশোধন করতে চাও তাহলে
নিখুঁত পাঠান্তরটা দাঁড়াবে এই রকম :

বুটি পড়ছে টাপুর টুপুর নদের আসছে বস্তা,
শিবু ঠাকুরের বিবাহ হচ্ছে দান হবে তিন কস্তা।

রামপ্রসাদের একটি গান আছে :

মা আমার ঘুরাবি কত
ঘেন। চোখ-বাঁধা বলদের মতো।

এটাকে যদি সংশোধিত মাত্রায় কেতাহরন্ত করে লিখতে চাও তাহলে
তার নমুনা একটা দেওয়া যাক।

হে মাতা আমারে ঘুরাবি কতই
চক্ষু-বন্ধ বুয়ের মতোই।*

একটা কথা তোমাকে মনে রাখতে হবে, বাঙালি আবৃত্তিকার সাধুভাষা-
প্রচলিত ছন্দেও নিজের উচ্চারণসম্মত মাত্রা রাখেনি বলে ছন্দের
অহুরোধে হ্রস্বদীর্ঘের সহজ নিয়মের সঙ্গে রক্ষানিষ্পত্তি করে চলেছে।
যথা—

মহাভারতের কথা অমৃত সমান,
কাশীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান।

উচ্চারণ-অনুসারে ‘মহাভারতের কথা’ লিখতে হয় ‘মহাভারতেৰ্কথা’,
তেমনি ‘কাশীরাম দাস কহে’ লেখা উচিত ‘কাশীরাম দাস্কেহে’।* কারণ

১. ঋষ্টব্য পৃ ১৯০ পাদটীকা ২।

২. বাংলা প্রাকৃত ছন্দের এই উচ্চারণ-বৈশিষ্ট্যের বিবরণ এইসব দৃষ্টান্তযোগেই ৬২-৬৩
পৃষ্ঠায় বিস্তৃতভাবে আলোচিত হয়েছে। অন্ততঃ এ-প্রসঙ্গের আলোচনা আছে : পৃ ১৪৩।

• ঋষ্টব্য পৃ ১৭১ পাদটীকা ৩।

হুসন্ত শব্দ পরবর্তী স্বর বা ব্যঞ্জন শব্দের সঙ্গে মিলে যায়, মাঝখানে কোনো স্বরবর্ণ তাদের ঠোকাঠুকি নিবারণ করে না। কিন্তু বাঙালি বরাবর সহজেই ‘মহাভারতে-কঁথা’ পড়ে এসেছে, অর্থাৎ ‘তে’র এ-কারকে দীর্ঘ করে আপসে মীমাংসা করে দিয়েছে।^১ তারপরে ‘পুণ্যবান্’ কথাটার ‘পুণ্যে’র মাত্রা কমিয়ে দিতে সংকোচ করেনি, অথচ ‘বান্’ কথাটার আক্ষরিক দুই মাত্রাকে টান এবং যতির সাহায্যে চার মাত্রা করেছে।^২

৪। ‘নিভৃত প্রাণের দেবতা’—এই গানের ছন্দ তুমি কী নিয়মে পড় আমি ঠিক বুঝতে পারছি নে। ‘দেবতা’ শব্দের পরে একটা দীর্ঘ যতি আছে সেটা কি রাখ না। যদি সেই যতিকে মাছ করে থাক তাহলে দেখবে, ‘দেবতা’ এবং ‘খোল দ্বার’ মাত্রায় অসমান হয়নি। এসব ধ্বনিগত তর্ক মোকাবিলায় মীমাংসা করাই সহজ। লিখিত বাক্যের দ্বারা এর শেষ সিদ্ধান্তে পৌছানো সম্ভব হবে কিনা জানি নে। ছাপাখানাশাসিত সাহিত্যে ছন্দোবিলাসী কবির এই এক মুশকিল—নিজের কণ্ঠ শুদ্ধ, পরের কণ্ঠের করুণার উপর নির্ভর। সেইজন্যেই আমাকে সম্প্রতি এমন কথা শুনতে হচ্ছে যে, আমি ছন্দ ভেঙে থাকি, তোমাদের স্তুতিবাক্যের কল্লোলে সেটা আমার কানে ওঠে না। তখন আকাশের দিকে চেয়ে বলি, ‘চতুরানন, কোন্ কানওয়ালাদের ‘পরে এর বিচারের ভার’।

৫। ‘আজি গন্ধবিধুর সমীরণে’—কবিতাটি সহজ নিয়মেই পড়া উচিত। অবশ্য এর পঠিত ছন্দে ও গীত ছন্দে প্রভেদ আছে।

৬। ‘জনগণমনঅধিনায়ক’ গানটায় যে মাত্রাধিক্যের কথা বলেছ

১ এ-প্রসঙ্গে ‘সত্যত হে নন্দ...’ রচনাটির ছন্দোবিশ্লেষণপ্রণালী (পৃ ১৪২-৪৩) তুলনীয়।

২ টান এবং যতির সাহায্যে ‘বান্’ ক্রিভাবে চার মাত্রার স্থান অধিকার করে তা ১০, ১৫-১৬, ও ১২০ পৃষ্ঠায় দেখানো হয়েছে।

সেটা অজ্ঞায় বলনি। ঐ বাহুল্যের জন্তে ‘পঞ্জাব’ শব্দের প্রথম সিলেবলটাকে দ্বিতীয় পদের গেটের বাইরে দাঁড় করিয়ে রাখি—

পন্। জাব সিদ্ধু জুজরাট মারাঠা ইত্যাদি।

‘পঞ্জাব’কে ‘পঞ্জব’ করে নামটার অর্ধাকার খর্ব করতে সাহস হয়নি, ওটা দীর্ঘকায়াদের দেশ। ছন্দের অতিরিক্ত অংশের জন্তে একটু তফাতে আসন পেতে দেওয়া রীতি বা গীতি বিরুদ্ধ নয়।^১

এই গেল আমার কৈফিয়তের পালা।

তোমার ছন্দের তর্কে আমাকে সালিস মেনেছ। ‘লীলানন্দে’র যে-লাইনটা নিয়ে তুমি অভিযুক্ত আমার মতে তার ছন্দ:পতন হয়নি। ছন্দ রেখে পড়তে গেলে কয়েকটি কথাকে অস্থানে খণ্ডিত করতে হয় বলেই বোধ হয় সমালোচক ছন্দ:পাত কল্পনা করেছেন।^২ ভাগ করে দেখাই।

নৃত্য | শুধু বি- | লানো লা- | বণ্য | ছন্দ |

আসলে ‘বিলানো’ কথাটাকে দুভাগ করলে কানে খটকা লাগে।

নৃত্য শুধু লাবণ্য-বিলানো ছন্দ

লিখলে কোনোরকম আপত্তি মনে আসে না, অর্থ হিসাবেও স্পষ্টতর হয়।

ঐ কবিতায় যে-লাইনে তোমার ছন্দের অপরাধ ঘটেছে সেটা এই

সংগীতস্থখা নন্দনে(র) সে আলিঙ্গনে।

ভাগ করে দেখ

সংগী | ত স্থখা | নন্দ | নের সে আ | লিঙ্গনে।

১ পৃ ১৭১ পাঠটাকা ১ এবং সঙ্গিত (চতুর্থ সং) গ্রন্থপরিচয় অংশে এই গানটির ছন্দোবিবরণে ত্রুটি।

২ ভুলনীর: বোধ হয় অখণ্ড শব্দকে...কৃত্রিম ঠেকেছে পৃ ১০৪। শব্দব্যবর্তী কোকের ঠিক পূর্বেই হচ্ছে ছেদস্থাপন করার স্বাভাবিক স্থান, অজ্ঞত করলেই সেটা হয় ‘অস্থান’। শব্দকে অস্থানে খণ্ডিত করলেই কানে খটকা লাগে, যথাস্থানে করলে লাগে না। পরবর্তী ‘বিলানো’ ও ‘লাবণ্য’ শব্দের ছেদগত পার্থক্য লক্ষণীয়।

যদি লিখতে

সংগীতরূপা নন্দনেরি আলিঙ্গনে

তাহলে ছন্দের ঐক্য হত না।

যাক। তারপরে ‘ঐক্যস্তিকা’। ওটা প্রাকৃত ছন্দে লেখা। সে ছন্দের স্থিতিস্থাপকতা^১ যথেষ্ট। মাত্রার ওজনের একটু-আধটু নড়চড় হলে ক্ষতি হয় না। তবুও নেহাত ঢিলেমি করা চলে না। বাঁধামাত্রার নিয়মের চেয়ে কানের নিয়ম সূক্ষ্ম, বুঝিয়ে বলা বড়ো শক্ত কেন ভালো লাগল বা লাগল না। ‘ঐক্যস্তিকা’র ছন্দটা বন্ধুর হয়েছে সে-কথা বলতেই হবে। অনেক জায়গায় দূরাস্থের জন্তে এবং ছন্দের বিভাগে বাক্য বিভক্ত হয়ে গেছে বলে অর্থ বুঝতে কষ্ট পেয়েছি। তন্ন তন্ন আলোচনা করতে হলে বিস্তর বাক্য ও কাল ব্যয় করতে হয়। তাই আমার কান ও বুদ্ধি অম্লসরণ করে তোমার কবিতাকে কিছু কিছু বদল করেছি। তুমি গ্রহণ করবে এ আশা করে নয়, আমার অভিমতটা অম্লমান করতে পারবে এই আশা করেই।

১৩০৬ কাঠিক ১

২

তুমি এমন করে সব প্রশ্ন ফাঁদ যে ছুচার কথায় সেরে দেওয়া অসম্ভব হয়, তোমার সম্বন্ধে আমার এই নালিশ।

১। ‘আবার এরা ঘিরেছে মোর মন’— এই পংক্তির ছন্দোমাত্রার সঙ্গে ‘দাহ আবার বেড়ে ওঠে ক্রমে’র মাত্রার অসাম্য ঘটেছে এই তোমার মত। ‘ক্রমে’ শব্দটার ‘ক্র’র উপর যদি যথোচিত ঝোঁক দাও তাহলে

১. দ্রষ্টব্য পৃ ১৯২ পাদটীকা ২। এ-প্রসঙ্গে সাধুছন্দের ‘স্থিতিস্থাপকতা’র আলোচনাও লক্ষিতব্য পৃ ১২০-২১।

হিসাবের গোল থাকে না। ‘বেড়ে ওঠে’র— বস্তুত সংস্কৃত ছন্দের নিয়মে ‘ক্র’ পরে থাকতে ‘ওঠে’র ‘এ’ স্বরবর্ণে মাত্রা বেড়ে ওঠা উচিত। তুমি বলতে পার আমরা সাধারণত শব্দের প্রথম বর্ণস্থিত র-ফলাকে দুই মাত্রা দিতে রূপণতা করি। ‘আক্রমণ’ শব্দের ‘ক্র’কে তার প্রাপ্য-মাত্রা দিই, কিন্তু ‘ওঠে ক্রমে’র ‘ক্র’ ত্রুশ্বমাত্রায় খর্ব করে থাকি। আমি স্বযোগ বুঝে বিকল্পে দুইরকম নিয়মই চালাই।^১

২। ভকত | সেখায় | খোল ছা | ০০বু | — এইরকম ভাগে কোনো দোষ নেই। কিন্তু তুমি যে ভাগ করেছিলে | র০০ | এটা চলে না; যেহেতু ‘র’ হসন্ত বর্ণ, ওর পরে স্বরবর্ণ নেই, অতএব টানব কাকে।

৩। ‘জনগণ’ গান যখন লিখেছিলেম তখন ‘মরাঠা’ বানান করিনি। মরাঠিরাও প্রথমবর্ণে আকার দেয় না। আমার ছিল ‘মরাঠা’। তারপরে ধারা শোধন করেছেন তাঁরাই নিরাকারকে সাকার করে তুলেছেন, আমার চোখে পড়েনি।^২

১ জট্টব্য পৃ ১৮১ পাদটীকা ২। সংস্কৃত ছন্দে কোনো শব্দের আরম্ভে বৃত্তাকার থাকলে পূর্ববর্তী শব্দের শেষ স্বরটি গুরু বলে গণ্য হয়। বাংলায় সাধারণত তা হয় না। তবে স্বযোগ বুঝে বৈকল্পিক নিয়ম চালানো যায়। যথা—

গুরু গুরু গুরু নাচের ডমর

বাজিল কণে কণে।

—বর্ধমানজল, নটরাজ (বনবাণী)

এখানে ‘কণে কণে’র উচ্চারণরূপ হচ্ছে ‘কণেক্-কণে’। কিন্তু

কণে কণে আসি তব দুয়ারে

অকারণে গান গাই গো।

—অষ্টেতুক, নটরাজ (বনবাণী)

এখানে ‘কণে কণে’র উচ্চারণরূপ ‘কণে-কণে’। এ-প্রসঙ্গে “বাংলাছন্দে ধ্বনিপ্রয়োগ” গ্রন্থ (বৈশাখী ১৩৫১ পৃ ১০-২০) জট্টব্য।

২ এই গানটি প্রথম প্রকাশিত হয় ‘ভববোধিনী পত্রিকা’র (১৮৩৩ শক, মাঘ)। সেখানে ‘মরাঠা’ই আছে। সম্ভবত পাণ্ডুলিপিতে ছিল ‘মরাঠা’।

৪। ‘জাগিয়ে’ ও ‘রটিয়ে’ শব্দের ‘গিয়ে’ ও ‘টিয়ে’ প্রাকৃত-বাংলার মতে একমাত্রাই। আমি যদি পরিবর্তন করে থাকি সেটাকে স্বীকার করবার প্রয়োজন নেই।

১৯২৯ নবেম্বর ১০

৩

তুমি যে ‘মান’ শব্দটিকে হসন্তভাবে উচ্চারণ কর এ আমার কাছে নতুন লাগল। আমি কখনই ‘মান্’ বলিনে। প্রাকৃত-বাংলায় যে-সব শব্দ অতিপ্রচলিত তাদেরই উচ্চারণে এইরকম স্বরলুপ্তি সহ্য করা চলে। ‘মান’ শব্দটা সে-জাতের নয় এবং ওটা অতি সুন্দর শব্দ, ওকে বিনা দোষে জরিমানা করে ওর স্বরহরণ কোরো না, তোমার কাছে এই আমার দরবার।^১

যতি বলতে বোঝায় বিরাম।^২ ছন্দ জিনিসটাই হচ্ছে আবৃত্তিকে বিরামের বিশেষ বিধির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত করা।

ললিত ল। বঙ্গ ল। তা পরি। শীলন।^৩

প্রত্যেক চারমাত্রার পরে বিরাম।

বদসি বদি। কিক্কিপি।^৪

পাঁচ পাঁচ মাত্রার শেষে বিরাম। তুমি যদি লেখ ‘বদসি যত্বেপি’ তাহলে

১ মিল বা ছন্দের খাতিরে ‘মান’ শব্দটিকে কখনও কখনও ‘মান্’-রূপে উচ্চারণ করার প্রয়োজন হয়। যথা—

দেবী, আজি আসিরাছে অনেক বস্ত্রী শুনাতে গান

অনেক যন্ত্র আনি।

আমি আনিয়াছি ছিন্নভঙ্গী নীরব মান

এই নীন বীণাখানি।

— চিত্রা, সাধনা

২ যতিজিহ্বেটবিশ্রামহানম্, ছন্দোমঞ্জরী ১।১২; যতিবিচ্ছেদঃ, পিঙ্গলছন্দঃসূত্রম্ ৩।১।

৩ গীতগোবিন্দ, প্রথম সর্গ, তৃতীয় গীত।

৪ গীতগোবিন্দ, দশম সর্গ, প্রথম গীত। ব্রহ্মব পৃ ১২৬।

এই ছন্দে যতির যে পঞ্চায়তী বিধান আছে তা রক্ষা হবে না। এখানে যতিভঙ্গ ছন্দোভঙ্গ একই কথা। প্রত্যেক পদবিক্ষেপের সমষ্টি নিয়ে নৃত্য, কিন্তু একটিমাত্র পদপাতে যদি চ্যুতি ঘটে তাহলে সে ক্রটি পদবিক্ষেপের ক্রটি, সুতরাং সমস্ত নৃত্যেরই ক্রটি।

১৩৫৮ জাবণ ৯

৪

‘তোমারই’ কথাটাকে সাধুভাষার ছন্দেও আমরা ‘তোমারি’ বলে গণ্য করি।^১ এমন একদিন ছিল যখন করা হত না। আমিই প্রথমে এটা চালাই। ‘একটি’ শব্দকে সাধুভাষায় তিনমাত্রার মর্ধাদা যদি দেও তবে ওর হসন্ত হরণ করে অত্যাচারের দ্বারা সেটা সম্ভব হয়। যদি হসন্ত রাখ তবে দ্বৈমাত্রিক বলে শুকে ধরতেই হবে। যদি মাছের উপর কবিতা লেখার প্রয়োজন হয় তবে ‘কাংলা’ মাছকে কা-ত-লা উচ্চারণের জোরে সাধুতে উত্তীর্ণ করা আর্ধসমাজি শুদ্ধিতেও বাধবে। তুমি কি লিখতে চাও

পাতলা করিয়া কাটো কাতলা মাছেরে,

উৎসুক নাতনী বে চাহিয়া আছে রে।

আর আমি যদি লিখি

পাংলা করি কাটো প্রিয়ে কাংলা মাছটরে

টাটকা করি দাঁও ঢেলে সরবে আর মিরে,

ভেটুকি যদি জোটে তাহে মাখো লঙ্কাবাটা,

যত্ন করে বেছে কেলো টুকরো বত কাটা।

আপত্তি করবে কি। ‘উষ্ট্র’ যদি দুইমাত্রায় পদক্ষেপ করতে পারে তবে ‘একটি’ কী দোষ করেছে।’

‘জনগণমনঅধিনায়ক’ সংস্কৃত ছন্দে বাংলায় আমদানি।

১৩৩৮ ভাঃ ৭

৫

ছন্দ সম্বন্ধে তুমি অতিমাত্র সচেতন হয়ে উঠেছ। শুধু তাই নয়, কোনো মতো নতুন ছন্দ তৈরি করাকে তুমি বিশেষ সার্থকতা বলে কল্পনা কর। আশা করি এই অবস্থা একদিন তুমি কাটিয়ে উঠবে এবং ছন্দ সম্বন্ধে একেবারেই সহজ হবে তোমার মন। আজ তুমি ভাগবিভাগ করে ছন্দ যাচাই করছ, প্রাণের পরীক্ষা চলছে নেহাব্যবচ্ছেদ করে। যারা ছান্দসিক তাদের উপর এই কাটাছেঁড়ার ভার দাও, তুমি যদি ছন্দরসিক হও তবে ছুরিকাচি ফেলে দিয়ে কানের পথ খোলসা রাখ যেখান দিয়ে বাঁশি মরমে প্রবেশ করে।^১

গীতার একটা শ্লোকের আরম্ভ এই

অপরাং ভাবতো জগ্ন,

ঠিক তার পরবর্তী শ্লোক

বহুনি মে ব্যতীতানি।^২

দ্বিতীয়টির সমান ওজনে প্রথমটি যদি লিখতে হয় তাহলে লেখা উচিত ‘অপরাং ভাবতো জগ্ন’। কিন্তু যারা এই ছন্দ^৩ বানিয়েছিলেন তাঁরা ছান্দসিকের হাতে গিয়ে নিক্তি নিয়ে বসেননি। আমি যখন ‘পঞ্জাব সিন্ধু গুজরাট মরাঠা’ লিখেছিলুম তখন জানতুম কোনো কবির কানে খটকা লাগবে না, ছান্দসিকের কথা মনে ছিল না।

১৩৩৯ মাস ১০

১ ঐষ্টব্য ‘ছন্দের হসন্ত-হলন্ত’ প্রবন্ধের দ্বিতীয় পর্ধ্যায় পৃ ৫২-৫১, ৫৪।

২ তুলনীয় : চণ্ডীদাসের গানে...মরমে পৌছত না পৃ ৫৩।

৩ চতুর্থ অধ্যায়, চতুর্থ-পঞ্চম শ্লোক। ৪ অষ্টপুং বক্তৃ ছন্দ। ‘সংজ্ঞাপরিচয়’ ঐষ্টব্য।

৬

ছন্দ নিয়ে যে-কথাটা তুলেছ সে সম্বন্ধে আমার বক্তব্যটা বলি ।
বাংলার উচ্চারণে হ্রস্বদীর্ঘ উচ্চারণভেদ নেই, সেইজন্তে বাংলাছন্দে সেট
চালাতে গেলে কৃত্রিমতা আসেই ।^১

হেসে হেসে হল যে অস্থির,

যেরেটা বুদ্ধি ব্রাহ্মণ-বস্তির ।

এটা অবরদত্তি । কিন্তু

হেসে কুটকুটি এ কী দশা এর,

এ যেরেটা বুদ্ধি রায়মশায়ের ।

এর মধ্যে কোনো অত্যাচার নেই । রায়মশায়ের চঞ্চল মেয়েটিক
কাহিনী যদি বলে যাই লোকের মিষ্টি লাগবে, কিন্তু দীর্ঘে হ্রস্বে পা ফেলে
চলেন যিনি তাঁর সঙ্গে বেশিক্ষণ আলাপ চলে না । যেটা একেবারে
প্রকৃতিবিরুদ্ধ তার নৈপুণ্যে কিছুক্ষণ বাহবা দেওয়া চলে, তার
সঙ্গে ঘরকরা চলে না ।

‘জনগণমুনঅধিনায়ক’—ওটা যে গান । দ্বিতীয়ত সকল প্রদেশের
কাছে যথাসম্ভব স্তম্ভ করবার জন্তে যথাসাধ্য সংস্কৃত শব্দ লাগিয়ে ওটাকে
আমাদের পাড়া থেকে জয়দেবীয় পল্লীতে চালান করে দেওয়া হয়েছে ।
বাংলা শব্দে এক্সেনটু দিয়ে বা ইংরেজি শব্দে না দিয়ে কিংবা সংস্কৃত
কাব্যে দীর্ঘহ্রস্বকে বাংলার মতো সমতুল্য করে যদি রচনা করা যায় তবে
কেবলমাত্র ছন্দকৌশলের খাতিরে সাহিত্যসমাজে তার নতুন মেলবন্ধন

১ তুলনীয় : বাংলার এ-জিনিস...হ্রস্বক নহে পু ৫, সংস্কৃতের অনুকরণে...এই
কৃত্রিমতা বেশিক্ষণ সর না পু ১২২ ।

করা চলবে না। বিশেষত চিহ্ন উচিয়ে চোখে খোঁচা দিয়ে পড়াতে চেষ্টা করলে পাঠকদের প্রতি অসৌজন্য করা হয়।

Autumn flaunteth in his bushy bowers

এতে একটা ছন্দের সূচনা থাকতে পারে, কিন্তু সেইটেই কি যথেষ্ট। অথবা

সম্মুখ সমরে পড়ি বীর চূড়ামণি বীরবাহ।

এক্সেনট্রিকের তাড়ায় ধাক্কা মেয়ে চালালে এইরকম লাইনের আলস্ট্র ভেঙে দেওয়া যায় যদি মানি, তবু আর কিছু মানবার নেই কি।

১৯৩৩ জুলাই ৩

৭

দীর্ঘস্থল ছন্দ সম্বন্ধে আর-একবার বলি। ও এক বিশেষ ধরনের লেখায় বিশেষ ভাষারীতিতেই চলতে পারে। আকবর বাদশার যোধপুরী মহিষীর জন্তে তিনি মহল বানিয়েছিলেন স্বতন্ত্র, সমগ্র প্রাসাদের মধ্যে সে আপন জাত বাঁচিয়ে নিলিগু ছিল। বাংলার উচ্চারণরীতিকে মেনে চলে যে ছন্দ, তার চলাফেরা সাহিত্যের সর্বত্র, কোনো গতির মধ্যে নয়। তা পণ্ডিত-অপণ্ডিত সকল পাঠকের পক্ষেই স্বগম। তুমি বলতে পার। সকল কবিতাই সকলের পক্ষে স্বগম হবেই এমনতরো কবুলতিনামায় লেখককে সেই দ্বিতে বাধ্য করতে পারিনে। সে তর্ক খাটে ভাবের দিক থেকে চিন্তার দিক থেকে, কিন্তু ভাষার সর্বজনীন উচ্চারণরীতির দিক থেকে নয়। তুমি বেলের শরবতই কর দইএর শরবতই কর মূল উপাদান জলটা সাধারণ জল, ভাষার উচ্চারণটাও সেইরকম। My heart aches— কোনো ধ্বনিসৌষ্ঠবের খাতিরেই বা বাঙালির অভ্যাসের অহুরোধে heartএর আ এবং achesএর এ-কে হ্রস্ব করা

চলবে না। এই কারণে বাংলায় বিপুল সংস্কৃত ছন্দ চালাতে গেলে দীর্ঘ স্বরধ্বনির জায়গায় যুক্তবর্ণের ধ্বনি দিতে হয়। সেটার জন্তে বাংলাভাষা ও পাঠককে সর্বদা ঠেলা মারতে হয় না। অথবা দীর্ঘস্বরকে দুই মাত্রার মূল্য দিলেও চলে।^১ যদি লিখতে

হে অমল চন্দনগঞ্জিত, তমু রঞ্জিত

হিমালীতে সিক্তি স্বর্ণ,ং

তাহলে চতুস্পাঠীর বহির্বর্তী পাঠকের দৃষ্টিস্তা ঘটাত না।

১২৩৬ জুলাই ৮

৮

বাংলায় প্রাক্‌হসন্ত স্বর দীর্ঘায়ত হয় একথা বলেছি। জল এবং জলা, এই দুটো শব্দের মাত্রাসংখ্যা সমান নয়।^৩ এইজন্তেই ‘টুম্ টুম্ বাজি বাজে’ পদটাকে ত্রৈমাত্রিক বলেছি। টু-ম্ দুই সিলেবল্, পরবর্তী হসন্ত স্-ও এক সিলেবল্‌এর মাত্রা নিয়েছে পূর্ববর্তী উ স্বরকে সহজেই দীর্ঘ করে। ‘টুম্ টুম্ বাজা বাজে’ এবং ‘টুম্ টুম্ বাজি বাজে’ এক ছন্দ নয়। ‘রগিয়া রগিয়া বাজিছে বাজনা’ এবং ‘টুম্ টুম্ বাজি বাজে’ এক ওজনের ছন্দ। দুটোই ত্রৈমাত্রিক। আমি প্রচলিত জুড়ার দৃষ্টান্তও দেখিয়েছি।

১২৩৬ জুলাই ২৫

১ তুলনীয়: বাংলার সেই ...দাঁড় করানো যেতে পারে পৃ ৯৩।

২ এ-ছন্দটি জয়দেবের

বিনয়গিরিওলম্বন ভবধ্বন

মুনিজনমানসহস

ইত্যাদি গানটির (গীতগোবিন্দ, প্রথম সর্গ, দ্বিতীয় গীত) অনুসরণে রচিত।

৩ অষ্টব্য পৃ ১৮৬ পাদটীকা ১।

৪ অষ্টব্য পৃ ১২৭

বুজ্জীপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লেখা

১

যখন কবিতাগুলি^১ পড়বে তখন পূর্বাভাস মতো মনে কোরো না শুকলো পত্ন। অনেকে সেই চেষ্টা করতে গিয়ে ব্যর্থ হয়ে রুট হয়ে ওঠে। গল্পের প্রতি গল্পের সম্মানরক্ষা করে চলা উচিত। পুরুষকে স্ত্রীর রমণীর মতো ব্যবহার করলে তার মর্যাদাহানি হয়। পুরুষেরও সৌন্দর্য আছে, সে মেয়ের সৌন্দর্য নয়—এই সহজ কথাটা বলবার প্রয়াস পেয়েছি পরবর্তী পাতাগুলিতে।

১৩৩৯ আশ্বিন ২৬

২

‘পুনশ্চ’র কবিতাগুলোকে কোন্ সংজ্ঞা দেবে। পত্ন নয়, কারণ পদ নেই। গল্প বললে অতিব্যাপ্তি দোষ ঘটে। পক্ষিরাজ ঘোড়াকে পাখি বলবে, না ঘোড়া বলবে? গল্পের পাখা উঠেছে একথা যদি বলি, তবে শত্রুপক্ষ বলে বসবে, ‘পিঁপিড়ার পাখা ওঠে মরিবার তরে’। জলে স্থলে যে সাহিত্য বিভক্ত, সেই সাহিত্যে এ-জিনিসটা জল নয়, তাই বলে মাটিও নয়। তাহলে খনিজ বলতে দোষ আছে কি। সোনা বলতে পারি এমন অহংকার যদি বা মনে থাকে মুখে বলবার সাহস নেই। না হয় তাঁবাই হল। অর্থাৎ এমন কোনো ধাতু যাতে মৃতিগড়ার কাজ চলে। গদ্যধরের মৃতিও হতে পারে, তিলোত্তমারও হয়। অর্থাৎ রূপরসাত্মক গল্প, অর্থভারবহ গল্প নয়। তৈজস গল্প।

সংজ্ঞা পরে হবে, আপাতত প্রশ্ন এই—ওতে চেহারা গড়ে উঠেছে কিনা। যদি উঠে থাকে তাহলেই হল।

১৩৩৯ কার্তিক ৭

১ এই পংক্তি করটি ‘পুনশ্চ’ কাব্যের উপহৃত কপিতে লিখিত।

৩

গানের আলাপের সঙ্গে ‘পুনশ্চ’ কাব্যগ্রন্থের গতিকারীতির যে তুলনা করেছ সেটা মন্দ হয়নি। কেননা আলাপের মধ্যে তালটা বাঁধনছাড়া হয়েও আত্মবিস্মৃত হয় না। অর্থাৎ বাইরে থাকে না মৃদঙ্গের বোল, কিন্তু নিজের অঙ্গের মধ্যেই থাকে চলবার একটা ওজন।

কিন্তু সংগীতের সঙ্গে কাব্যের একটা জায়গায় মিল নেই। সংগীতের সময়টাই অনির্বচনীয়। কাব্যে বচনীয়তা আছে সে কথা বলা বাহুল্য। অনির্বচনীয়তা সেইটেকেই বেঠেন করে হিল্লোলিত হতে থাকে, পৃথিবীর চারদিকে বায়ুমণ্ডলের মতো। এ পর্যন্ত বচনের সঙ্গে অনির্বচনের বিষয়ের সঙ্গে রসের গাঁঠ বেঁধে দিয়েছে ছন্দ। পরম্পরকে বলিয়ে নিয়েছে, বদেতদ্ হৃদয়ং মম তদন্তু হৃদয়ং তব। বাক্ এবং অবাক্ বাঁধা পড়েছে ছন্দের মাল্যবন্ধনে। এই বাক্ এবং অবাক্-এর একান্ত মিলনেই কাব্য। বিবাহিত জীবনে যেমন কাব্যেও তেমনি, মাঝে মাঝে বিরোধ বাধে, উভয়ের মাঝখানে ফাঁক পড়ে যায়, ছন্দও তখন জোড় মেলাতে পারে না। সেটাকেই বলি আক্ষেপের বিষয়। বাসরঘরে এক শয্যায় দুই পক্ষ দুই দিকে মুখ ফিরিয়ে থাকার মতোই সেটা শোচনীয়। তার চেয়ে আরো শোচনীয়, যখন “এক কণ্ঠে না খেয়ে বাপের বাড়ি যান”। স্বথাপরিমিত খাত্তবস্তুর প্রয়োজন আছে একথা অজীর্ণ রোগীকেও স্বীকার করতে হয়। কোনো কোনো কাব্যে বাগ্‌দেবী স্থূলখাত্তাভাবে ছায়ার মতো হয়ে পড়েন। সেটাকে আধ্যাত্মিকতার লক্ষণ বলে উল্লেখ না করে আধিভৌতিকতার অভাব বলে বিমর্ষ হওয়াই উচিত।

‘পুনশ্চ’ কাব্যগ্রন্থে আধিভৌতিককে সমাদর করে ভোজে বসানো হয়েছে। যেন জামাইষষ্ঠী। এ মাসুখটা পুরুষ। একে সোনার ঘড়ির চেন পরালেও অলংকৃত করা হয় না। তা হোক, পাশেই আছেন কাকনপরা অর্ধাবগুষ্ঠিতা মাধুরী, তিনি তাঁর শিল্পসমৃদ্ধ ব্যক্তিকার আন্দোলনে

এই ভোজের মধ্যে অমরাবতীর মৃদুমন্দ হাস্যের আভাস এনে দিচ্ছেন। নিজের রচনা নিয়ে অহংকার করছি মনে করে আমাকে হঠাৎ সত্বশ্রম দিয়ে দিতে বোসো না। আমি যে কীর্তিটা করেছি তার মূল্য নিয়ে কথা হচ্ছে না, তার যেটি আদর্শ, এই চিঠিতে তারি আলোচনা চলছে। বাক্যমাণ কাব্যে গল্পটি মাংসপেশল পুরুষ বলেই কিছু প্রাধান্য যদি নিয়ে থাকে তবে তার কলাবতী বধু দরজার আধখোলা অবকাশ দিয়ে উকি মারছে, তার সেই ছায়াবৃত কটাক্ষ-সহযোগে সমস্ত দৃশ্যটি রসিকদের উপভোগ্য হবে বলেই ভরসা করেছিলুম। এর মধ্যে ছন্দ নেই বললে অত্যাক্তি হবে, ছন্দ আছে বললেও সেটাকে বলব স্পর্ধা। তবে কী বললে ঠিক হবে ব্যাখ্যা করি। ব্যাখ্যা করব কাব্যরস দিয়েই।

বিবাহসভায় চন্দনচর্চিত বর-কনে টোপর মাথায় আলপনা-আঁকা পিড়ির উপর বসেছে। পুরুত পড়ে চলেছে মস্ত, ওদিকে আকাশ থেকে আসছে সাহানা-রাগিণীতে সানাইএর সংগীত। এমন অবস্থায় উভয়ের যে বিবাহ চলেছে সেটা নিঃসন্দেহ সম্পষ্ট। নিশ্চিত ছন্দওয়াল কাব্যে সেই সানাইবাজনা সেই মস্তপড়া লেগেই আছে। তার সঙ্গে আছে লাল চেলি, বেনারসির জোড়, ফুলের মালা, ঝাড়লঠনের রোশনাই। সাধারণত থাকে কাব্য বলি সেটা হচ্ছে বচন-অনির্বচনের সত্ত্ব-মিলনের পরিভূষিত উৎসব। অহুষ্ঠানে যা যা দরকার সম্বন্ধে তা সংগ্রহ করা হয়েছে। কিন্তু তার পরে? অহুষ্ঠান তো বারোমাস চলবে না। তাই বলেই তো নীরবিত সাহানা-সংগীতের সঙ্গে সঙ্গেই বরবধুর মহাশুভে অন্তর্ধান কেউ প্রত্যাশা করে না। বিবাহ-অহুষ্ঠানটা সমাপ্ত হল কিন্তু বিবাহটা তো রইল, যদি না কোনো মানসিক বা সামাজিক উপনিপাত ঘটে। এখন থেকে সাহানা-রাগিণীটা অশ্রুত বাজবে। এমন কি মাঝে মাঝে তার সঙ্গে বেসুরো নিখাদে অত্যন্তশ্রুত কড়া স্বরও না-মেশা। অস্বাভাবিক, স্বতরাং একেবারে না-মেশা প্রার্থনীয় নয়। চেলিবেনারসিটা

তোলা রইল, আবার কোনো অহুষ্ঠানের দিনে কাজে লাগবে। সপ্তপদীর বা চতুর্দশপদীর পদক্ষেপটা প্রতিদিন মানায় না। তাই বলেই প্রাত্যহিক পদক্ষেপটা অস্থানে পড়ে বিপদজনক হবেই এমন আশঙ্কা করিনি। এমন কি বামদিক থেকে কুতুবুত মলের আওয়াজ গোলমালের মধ্যেও কানে আসে। তবু মোটের উপর বেশভূষাটা হল আটপৌরে। অহুষ্ঠানের বাধারীতি থেকে ছাড়া পেয়ে একটা সুবিধে হল এই যে, উভয়ের মিলনের মধ্যে দিয়ে সংসারষাট্কার বৈচিত্র্য সহজ রূপ নিয়ে স্থূল স্পন্দ নানাভাবে দেখা দিতে লাগল। যুগলমিলন নেই অথচ সংসারষাট্কা আছে এমনো ঘটে। কিন্তু সেটা লক্ষ্যীছাড়া। যেন খবুরে-কাগজি সাহিত্য। কিন্তু যে সংসারটা প্রতিদিনের, অথচ সেই প্রতিদিনকেই লক্ষ্মীপ্রীতি চিরদিনের করে তুলছে, যাকে চিরন্তনের পরিচয় দেবার জন্তে বিশেষ বৈঠকখানায় অলংকৃত আয়োজন করতে হয় না তাকে কাব্যশ্রেণীতেই গণ্য করি। অথচ চেহারায়ে সে গছের মতো হতেও পারে। তার মধ্যে বেসুর আছে, প্রতিবাদ আছে, নানাপ্রকার বিমিশ্রতা আছে, সেইজন্তেই চারিত্রশক্তি আছে। যেমন কর্ণের চারিত্রশক্তি যুধিষ্ঠিরের চেয়ে অনেক বড়ো। অথচ একরকম শিশুমতি আছে যারা ধর্মরাজের কাহিনী শুনে অশ্রুবিগলিত হয়। রামচন্দ্র নামটার উল্লেখ করলুম না, সে কেবল লোকভয়ে। কিন্তু আমার দৃঢ়বিশ্বাস আদিকবি বাঙ্গালীকি রামচন্দ্রকে ভূমিকাপত্তনস্বরূপে খাড়া করেছিলেন তার অসবর্ণতায় লক্ষণের চরিত্রকে উজ্জ্বল করে আঁকবার জন্তেই, এমন কি হুমানের চরিত্রকেও বাদ দেওয়া চলবে না। কিন্তু সেই একঘেয়ে ভূমিকাটা অত্যন্ত বেশি রংফলানো চওড়া বলেই লোকে ঐটের দিকে তাকিয়ে হায় হায় করে। ভবভূতি তা করেননি। তিনি রামচন্দ্রের চরিত্রকে অশ্রদ্ধেয় করবার জন্তেই কবিজনোচিত কৌশলে 'উত্তররামচরিত' রচনা করেছিলেন। তিনি সীতাকে দাঁড় করিয়েছেন রামভদ্রের প্রতি প্রবল গঞ্জনারূপে।

চিঠিপত্র

ঐ দেখ, কী কথা বলতে কী কথা এসে পড়ল। আমার বক্তব্য ছিল এই—কাব্যকে বেড়াভাঙা গন্তের ক্ষেত্রে স্বাধীনতা দেওয়া যায় যদি, তাহলে সাহিত্যসংসারের আলংকারিক অংশটা হালকা হয়ে তার বৈচিত্র্যের দিকে অনেকটা খোলা জায়গা পায়। কাব্য জোরে পা ফেলে চলতে পারে। সেটা সম্বন্ধে নেচে চলার চেয়ে সবসময়ে যে নিম্ননীয় তা নয়। নাচের আসরের বাইরে আছে এই উচুনিচু বিচিত্র বৃহৎ জগৎ, রূঢ় অথচ মনোহর, সেখানে জোরে চলাটাই মানায় ভালো, কখনো ঘাসের উপর কখনো কঁাকরের উপর দিয়ে।

রোসো। নাচের কথাটা যখন উঠল ওটাকে সেরে নেওয়া যাক। নাচের জন্ত বিশেষ সময়, বিশেষ কায়দা চাই। চারদিক বেটন কক্ষে আলোটা মালাটা দিয়ে তার চালচিত্র খাড়া না করলে মানানসই হয় না। কিন্তু এমন মেয়ে দেখা যায় যার সহজ চলনের মধ্যেই বিনা ছন্দের ছন্দ আছে। কবির সেই অনায়াসের চলন দেখেই নানা উপমা খুঁজে বেড়ায়। সে মেয়ের চলনটাই কাব্য, তাতে নাচের তাল নাইবা লাগল, তার সঙ্গে মৃদঙ্গের বোল দিতে গেলে বিপত্তি ঘটবে। তখন মৃদঙ্গকে দোষ দেব, না তার চলনকে? সেই চলন নদীর ঘাট থেকে আরম্ভ করে রান্নাঘর, বাসরঘর পর্যন্ত। তার জন্তে মালমসলা বাছাই করে বিশেষ ঠাট বানাতে হয় না। গল্পকাব্যেরও এই দশা। সে নাচে না, সে চলে। সে সহজে চলে বলেই তার গতি সর্বত্র। সেই গতিভঙ্গি আবাঁধ। ভিড়ের ছোঁওয়া বাঁচিয়ে পোশাকি শাড়ির প্রাস্ত তুলে-ধরা আধাঘোমটা-টানা সাবধান চাল তার নয়।

এই গেল আমার ‘পুনশ্চ’ কাব্যগ্রন্থের কৈফিয়ত। আরো একটা পুনশ্চ-নাচের আসরে নাট্যাচার্য হয়ে বসব না, এমন পণ করিনি। কেবলমাত্র কাব্যের অধিকারকে বাড়াব মনে করেই একটা দিকের বেড়ায় গেট বসিয়েছি। এবারকার মতো আমার কাজ ঐ পর্যন্ত। সময় তো

বেশি নেই। এর পরে আবার কোন্ খেয়াল আসবে বলতে পারিনে।
 যারা দৈব দুর্ভাগ্যে মনে করবেন গল্পে কাব্যরচনা সহজ তাঁরা এই খোলা
 দরজাটার কাছে ভিড় করবেন সন্দেহ নেই। তা নিয়ে কৌজদারি বাধলে
 আমাকে স্বপনের লোক বলে স্বপক্ষে সাক্ষী মেনে বসবেন। সেই
 দুর্দিনের পূর্বেই নিরুদ্দেশ হওয়া ভালো। এর পরে মস্তচিহ্ন আরো
 একখানা কাব্যগ্রন্থ বেরবে, তার নাম 'বিচিহ্নিতা'। সেটা দেখে
 ভদ্রলোকে এই মনে করে আশস্ত হবে যে আমি পুনশ্চ প্রকৃতিস্থ হয়েছি।

১৩৩৯ দেওয়ালি

৪

সম্প্রতি কতকগুলো গল্পকবিতা জড়ো করে 'শেষসপ্তক' নাম দিয়ে
 একখানি বই বের করেছি। সমালোচকরা ভেবে পাচ্ছেন না ঠিক কী
 বলবেন। একটা কিছু সংজ্ঞা দিতে হবে, তাই বলছেন আত্মজৈবনিক।
 অসম্ভব নয়, কিন্তু তাতে বলা হল না এগুলো কবিতা কিংবা কবিতা নয়
 কিংবা কোন দরের কবিতা। এদের সম্বন্ধে মুখ্য কথা যদি এই হয় যে
 এতে কবির আত্মজীবনের পরিচয় আছে তাহলে পাঠক অসহিষ্ণু
 হয়ে বলতে পারে, আমার তাতে কী। মদের গেলাসে যদি রংকরা
 জল রাখা যায় তাহলে মদের হিসাবেই ওর বিচার আপনি উঠে পড়ে।
 কিন্তু পাথরের বাটিতে রঙিন পানীয় দেখলে মনের মধ্যে গোড়াতেই
 তর্ক ওঠে ওটা। শরবত না গুরুত্ব; এরকম দ্বিধার মধ্যে পড়ে সমালোচক
 এই কথাটার 'পরেই জোর দেন যে, বাটিটা জয়পুরের কি মুক্তেরের।
 হায় রে, রসের যাচাই করতে যেখানে পিপাসু এসেছিল সেখানে মিলল
 পাথরের বিচার। আমি কাব্যের পসারি, আমি শুধোই—লেখাগুলোর
 ভিতরে ভিতরে কি স্বাদ নেই, ভক্তি নেই, থেকে থেকে কটাক্ষ নেই,
 সদর দরজার চেয়ে এর খিড়কির দুয়ারের দিকেই কি ইশারা নেই, গল্পের

বকুনির মুখে রাস টেনে ধরে তার মধ্যে কি কোথাও ছলকির চাল আনা হয়নি, চিন্তাগর্ভ কথার মুখে কোনোখানে অচিন্ত্যের ইঙ্গিত কি লাগল না, এর মধ্যে ছন্দোবাহকতার নিয়ন্ত্রিত শাসন না থাকলেও আত্মবাহকতার অনিয়ন্ত্রিত সংযম নেই কি। সেই সংযমের গুণে থেমে-যাওয়া কিংবা হঠাৎ-বৈকে-যাওয়া কথার মধ্যে কোথাও কি নীরবের সরবতা পাওয়া যাচ্ছে না। এই সকল প্রশ্নের উত্তরই হচ্ছে এর সমালোচনা। কালিদাস ‘রঘুবংশ’র গোড়াতেই বলেছেন বাক্য এবং অর্থ একত্র সম্পৃক্ত থাকে, এমন স্থলে বাক্য এবং অর্থাতীতকে একত্র সম্পৃক্ত করার দুঃসাধ্য কাজ হচ্ছে কবির, সেটা গড়েই হোক আর পড়েই হোক তাতে কী এল গেল।

১৯৩৫ জুন ৩

৫

অন্তরে যে ভাবটা অনির্বচনীয় তাকে প্রেয়সী নারী প্রকাশ করবে গানে নাচে, এটাকে লিরিক বলে স্বীকার করা হয়। এর ভঙ্গিগুলিকে ছন্দের বন্ধনে বেঁধে দেওয়া হয়েছে; তারা সেই ছন্দের শাসনে পরম্পরকে যথাযথভাবে মেনে চলে বলেই তাদের সুনিয়ন্ত্রিত সম্মিলিত গতিতে একটি শক্তির উদ্ভব হয়, সে আমাদের মনকে প্রবল বেগে আঘাত দিয়ে থাকে। এর জগ্রে বিশেষ প্রসাধন, আয়োজন, বিশেষ রঙ্গমঞ্চের আবশ্যক ঘটে। সে আপনার একটি স্বাতন্ত্র্য সৃষ্টি করে, একটি দৃশ্য।

কিন্তু একবার সরিয়ে দাও ঐ রঙ্গমঞ্চ, জরির আঁচলা-দেওয়া বেনারসি শাড়ি তোলা থাক পেটিকায়, নাচের বন্ধনে তছুদেহের গতিক মধুর নিয়মে নাইবা সংযত করলে, তাহলেই কি রস নষ্ট হল। তাহলেও দেহের সহজ ভঙ্গিতে কান্তি আপনি জাগে, বাহুর ভাষায় যে বেদনার ইঙ্গিত ঠিকরে ওঠে সে মুক্ত বলেই যে নিরর্থক এমন কথা যে বলতে পারে তার রসবোধ অসাধ্য হয়েছে। সে নাচে না বলেই যে তার চলনে

মাধুর্যের অভাব ঘটে কিংবা সে গান করে না বলেই যে তার কানে কানে কথার মধ্যে কোনো ব্যঙ্গনা থাকে না একথা অশ্রদ্ধেয়। বরঞ্চ এই অনিয়ন্ত্রিত কলায় একটি বিশেষ গুণের বিকাশ হয়, তাকে বলব ভাবের স্বচ্ছন্দতা, আপন আন্তরিক সত্যেই তার আপনার পর্যাণ্টি। তার বাহ্যাবজিত আত্মনিবেদনে তার সঙ্গে আমাদের অত্যন্ত কাছের সম্বন্ধ ঘটে। অশোকের গাছে সে আলতা-আঁকা নূপুরশিঞ্জিত পদাঘাত নাই করল; না হয় কোমরে আঁট আঁচল বাঁধা, বাঁ হাতের কুঙ্কিতে ঝুড়ি, ডান হাত দিয়ে মাচা থেকে লাউশাক তুলছে, অমৃতশিখিল খোঁপা ঝুলে পড়েছে আলগা হয়ে; সকালের রৌদ্রজড়িত ছায়াপথে হঠাৎ এই দৃশ্যে কোনো তরুণের বকের মধ্যে যদি ধক করে ধাক্কা লাগে তবে সেটাকে কি লিরিকের ধাক্কা বলা চলে না, না হয় গম্ভ-লিরিকই হল। এ রস শালপাতায় তৈরি গম্ভের পেয়ালাতেই মানায়, ওটাকে তো ত্যাগ করা চলবে না। প্রতিদিনের তুচ্ছতার মধ্যে একটি স্বচ্ছতা আছে তার মধ্যে দিয়ে অতুচ্ছ পড়ে ধরা, গম্ভের আছে সেই সহজ স্বচ্ছতা। তাই বলে একথা মনে করা ভুল হবে যে, গম্ভকাব্য কেবলমাত্র সেই অকিঞ্চিৎকর কাব্যবস্তুর বাহন। বৃহত্তর তার অনায়াসে বহন করবার শক্তি-গম্ভছন্দের মধ্যে আছে। ও যেন বনম্পতির মতো, তার পল্লবপুষ্পের ছন্দোবিগ্ধাস কাটাছাঁটা সাজানো নয়, অসম তার শুবকগুলি, তাতেই তার গান্ধীর্ষ ও সৌন্দর্য।

প্রশ্ন উঠবে গম্ভ তাহলে কাব্যের পর্যায়ে উঠবে কোন্ নিয়মে। এর উত্তর সহজ। গম্ভকে যদি ঘরের গৃহিনী বলে কল্পনা কর তাহলে জানবে তিনি তর্ক করেন, ধোবার বাড়ির কাপড়ের হিসেব রাখেন, তাঁর কাশি সর্দি জ্বর প্রভৃতি হয়, ‘মাসিক বহুমতী’ পাঠ করে থাকেন, এ সমস্তই প্রাত্যহিক হিসেব, সংবাদের কোঠার অন্তর্গত, এই ফাঁকে ফাঁকে

মাধুরীর স্রোত উছলিয়ে ওঠে, পাথর ভিড়িয়ে ঝরনার মতো। সেটা সংবাদের বিষয় নয়, সে সংগীতের শ্রেণীয়। গতকাব্যে তাকে বাছাই করে নেওয়া যায় অথবা সংবাদের সঙ্গে সংগীত মিশিয়ে দেওয়া চলে। সেই মিশ্রণের উদ্দেশ্য সংগীতের রসকে পরুষের স্পর্শে ফেনায়িত উগ্রতা দেওয়া। শিশুদের সেটা পছন্দ না হতে পারে, কিন্তু দৃঢ়দৃষ্ট বয়স্কের রুচিতে এটা উপাদেয়।

আমার শেষ বক্তব্য এই যে, এই জাতের কবিতায় গতকে কাব্য হতে হবে। গত লক্ষ্যভ্রষ্ট হয়ে কাব্য পর্ষস্ত পৌছল না এটা শোচনীয়। দেবসেনাপতি কার্তিকেয় যদি কেবল স্বর্গীয় পালোয়ানের আদর্শ হতেন তাহলে শুভনিশ্চয়ের চেয়ে উপরে উঠতে পারতেন না, কিন্তু তাঁর পৌরুষ যখন কমনীয়তার সঙ্গে মিশ্রিত হয় তখনই তিনি দেবসাহিত্যে গতকাব্যের সিংহাসনের উপযুক্ত হন। দোহাই তোমার, বাংলাদেশের ময়ূরে-চড়া কার্তিকটিকে সম্পূর্ণ ভোলবার চেষ্টা কোরো।

১৯৩৫ মে ১৭

শৈলেন্দ্রনাথ ঘোষকে লেখা

১

গতের চালটা পথে চলার চাল, পথের চাল নাচের। এই নাচের গতির প্রত্যেক অংশের মধ্যে সুসংগতি থাকা চাই। যদি কোনো গতির মধ্যে নাচের ধরনটা থাকে অথচ সুসংগতি না থাকে তবে সেটা চলাও হবে না, নাচও হবে না, হবে খোঁড়ার চাল অথবা লম্ফরাশ্প। কোনো ছন্দে বাঁধন বেশি কোনো ছন্দে বাঁধন কম, তবু ছন্দমাত্রের অন্তরে একটা ওজন আছে। সেটার অভাব ঘটলে যে টলমলে ব্যাপার দাঁড়ায় তাকে বলা যেতে পারে মাতালের চাল, তাতে সুবিধাও নেই সৌন্দর্যও নেই।

১৯৩২ জুলাই ২২

২

গল্পকে গল্প বলে স্বীকার করেও তাকে কাব্যের পংক্তিতে বসিয়ে দিলে আচারবিরুদ্ধ হলেও সুবিচারবিরুদ্ধ না হতেও পারে যদি তাতে কবিত্ব থাকে। ইদানীং দেখছি গল্প আর রাস মানছে না, অনেক সময় দেখি তার পিঠের উপর সেই সওয়ারটিই নেই যার জন্তে তার খাতির। ছন্দের বাঁধা সীমা যেখানে লুপ্ত সেখানে সংগত সীমা যে কোথায় সে তো আইনের দোহাই দিয়ে বোঝাবার জো নেই। মনে মনে ঠিক করে রেখেছি স্বাধীনতার ভিতর দিয়েই বাঁধনছাড়ার বিধান আপনি গড়ে উঠবে—এর মধ্যে আমার অভিরুচিকে আমি প্রাধান্য দিতে চাইনে। নানারকম পরীক্ষার ভিতর দিয়ে অভিজ্ঞতা গড়ে উঠছে। সমস্ত বৈচিত্র্যের মধ্যে একটা আদর্শ ক্রমে দাঁড়িয়ে যাবে। আধুনিক ইংরেজি কাব্যসাহিত্যে এই পরীক্ষা আরম্ভ হয়েছে।

তুমি যে রচনাটি পাঠিয়েছ তাকে কবিতা বলে মেনে নিতে স্বীকা করিনে, যদিও তুমি অসংকোচে তাকে গল্পের পুরুষবেশ পরিয়েছ। একটুও বেমানান হয়নি। গল্পসওয়ারি কবিতার শাড়িশেমিজ নেইবা রইল।

১৩৪৩ আশ্বিন ২৮

সঙ্গম ভট্টাচার্যকে লেখা

গল্প বলতে বুঝি যে-ভাষা আলাপ করবার ভাষা ; ছন্দোবদ্ধ পদে বিভক্ত যে ভাষা তাই গল্প। আর রসাত্মক বাক্যকেই আলংকারিক পণ্ডিত কাব্য সংজ্ঞা দিয়েছেন। এই রসাত্মক বাক্য গল্পে বললে সেটা হবে গল্পকাব্য আর গল্পে বললে হবে গল্পকাব্য। গল্পেও অকাব্য ও কুকাব্য হতে পারে, গল্পেও তথৈবচ। গল্পে তার সম্ভাবনা বেশি, কেননা ছন্দেই একটা স্বকীয় রস আছে—সেই ছন্দকে ত্যাগ করে যে কাব্য, হৃন্দরী বিধবার মতো তার অলংকার তার আপন বাণী-দেহেই, বাইরে

নয়। একথা বলা বাহুল্য যে, গজকাব্যেও একটা আবাঁধা ছন্দ আছে।
আন্তরিক প্রবর্তনা থেকে কাব্য সেই ছন্দ চলতে চলতে আপনি
উদ্ভাবিত করে, তার ভাগগুলি অসম হয় কিন্তু সবস্বচ্ছ জড়িয়ে
ভারসামঞ্জস্য থেকে সে স্থলিত হয় না। বড়ো ওজনের সংস্কৃত ছন্দে
এই আপাতপ্রতীয়মান মুক্তগতি দেখতে পাওয়া যায়।^১ যেমন—

মেঘে মেদুর। মধুরঃ বনভুবঃ। শ্যামান্তমা। লক্ষ্মৈঃ।^২

এই ছন্দ সমান ভাগ মানে না, কিন্তু সমগ্রের ওজন মেনে চলে।
মুখের কথায় আমরা যখন খবর দিই তখন সেটাতে নিশ্বাসের বেগে
চেউ খেলায় না। যেমন—

তার চেহারাটা মন্দ নয়।

কিন্তু ভাবের আবেগ লাগবামাত্র আপনি ঝোঁক এসে পড়ে। যেমন—

কী মন্দর তার চেহারাটি।

একে ভাগ করলে এই দাঁড়ায়—

কী মন্দ। দর তার। চেহারাটি।

“মরে বাই তোমার বালাই নিয়ে।”

“এত গুমর সইবে না গো, সইবে না— এই বলে দিলুম।”

“কথা কয়নি তো কয়নি

চলে গেছে সামনে দিয়ে,

বুক কেটে মরব না তাই বলে।”

এ-সমস্তই প্রতিদিনের চলতি কথার সহজ ছন্দ, গজকাব্যের গতিবেগে
আত্মরচিত। মনকে খবর দেবার সময় এর দরকার হয় না, থাকে দেবার
সময় আপনি দেখা দেয়, ছান্দসিকের দাগকাটা মাপকাঠির অপেক্ষা
রাখে না।

১৯৩৫ মে ২২

১ ভুলনীর : গজ সাহিত্যে...ভুলনা যেনে পৃ ১৫৩, সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাবায়...প্রকাশ
পারনি পৃ ১৫৭।

২ কষ্টব্য পৃ ১৪৮ পারদীকা :।

ভাষণ

ছন্দবিচার

সব ছন্দের unitগুলো আকারে সমান নয়।... কিন্তু একসময়ে বাংলায় সব unitকেই সমান মূল্য দেওয়া হত; যুগ্ম-অযুগ্ম ধ্বনির পার্থক্য স্বীকার করা হত না। কিন্তু তিন unitএর ছন্দে, যাকে আমি বলেছি অসম ছন্দ, তাতে যুগ্মধ্বনিকে এক unit ধরলে ভারি খারাপ শোনায়। এইটে অনুভব করেই তখনকার দিনে কবিরা এ-জাতীয় যুক্ত-অক্ষর যথাসম্ভব বর্জন করে চলতেন। যুক্ত-অক্ষর সম্পূর্ণ বর্জন করে একটি কবিতা রচনা করতে পারলে আত্মপ্রসাদ লাভ করতেন; মনে করতেন কবিতাটি খুব প্রাঞ্জল, সরল ও শ্রুতিমধুর হল। কবি বিহারীলালের কাছে আমার প্রথম শিক্ষা। তাঁর রচনাতেও যুক্তাক্ষর বড়ো কম।^১ আমারও বাল্যকালের রচনায় যুক্তাক্ষর খুব কম; তবু মাঝে মাঝে যুক্তাক্ষর ব্যবহৃত হয়ে ছন্দকে বন্ধুর করে তুলেছে। ‘রাহুর প্রেম’ কবিতাটিতেই তার নিদর্শন পাবে।^২ তখনও আমি যুগ্মধ্বনিকে দুমাত্রা বলে ধরতে আরম্ভ করিনি; কারণ খারাপ শোনাতেও তখনকার দিনে জবাবদিহি ছিল না। কিন্তু ‘মানসী’র সময় থেকে আমি যুগ্মধ্বনিকে দুমাত্রা বলে ধরতে শুরু করেছি।^৩...

‘মানসী’র সময় থেকে আমি অসমমাত্রার ছন্দে যুগ্মধ্বনিকে দুমাত্রার value দিয়ে আসছি এবং বাংলা সাহিত্যে এই রীতিটাই চলে গেছে। আজকাল আর কোনো কবি অসমমাত্রার ছন্দে যুগ্মধ্বনিকে এক unit বলে চালাতে সাহস করেন না, আর করলেও তাঁকে কেউ ক্ষমা করবে না। কিন্তু আমি নিজেও একটিমাত্র রচনায় এরকম করেছি। যথা—

প্রভু বৃদ্ধ লাগি আমি ভিক্ষা মাগি

গুণো পুরবাসী কে রয়েছ জাগি।

১. তুলনীয় : কবিও এই কারণে...বর্জন করিয়া চলিয়াছেন পৃ ১৭৮।

২. দ্রষ্টব্য পৃ ১৭৮ পাঠটীকা ২।

৩. দ্রষ্টব্য পৃ ৫, ৩৭ পাঠটীকা ৩, ১৮১।

....ও-রকম না করলেই ভালো হত। বাস্তবিক ও-কবিতাটির জন্তে আমি একটু কুণ্ঠিত আছি। ও-রকম করার একটু কারণও আছে। যুগ্মধ্বনিকে ছুমাত্রা হিসেব করে ছন্দ রচনা করলে ও-ছন্দে 'অনাথপিণ্ডন' কথাটা ব্যবহার করা মুশকিল। তাই সমস্ত কবিতাটিতেই যুগ্মধ্বনিকে এক unit বলেই চালিয়ে দিয়েছিলুম। কিন্তু অসমমাত্রার আর-কোনো ছন্দেই আমি যুগ্মধ্বনিকে এক unit বলে গণ্য করিনি।...

সমমাত্রার ছন্দের অর্থাৎ পয়ারজাতীয় ছন্দের বিশেষত্বই হচ্ছে এই যে, এছন্দে দুই চার ছয় আট দশ প্রভৃতি ছয়ের multiple এর পর ইচ্ছামতো যতি স্থাপন করা যায়। এখানেই এছন্দের শক্তি। আর এজন্তেই এজাতীয় ছন্দে 'আঁজাব্মা' (enjambement) চালানো সম্ভব হয়েছে।... যেখানেই ছয়ের multiple পাওয়া যায় সেখানেই থামতে পারা যায় বলেই প্রবহমান পয়ার রচনা করা সম্ভব হয়েছে।^১ এছন্দে অযুগ্মসংখ্যার পর যতি দেওয়া চলে না। মধুসূদন অবশ্য 'অকালে'র পর যতি দিয়েছেন।^২ এটাকে অবশ্য একরকম করে সমর্থনও করা যায়। কিন্তু তথাপি বলতে হয় যে, এছন্দে অযুগ্ম unit এর পর যতি না দেওয়াই রীতি। আর এজন্তেই অসমমাত্রার ছন্দে 'আঁজাব্মা' বা প্রবহমানতা আনা যায় না।^৩ যেছন্দে তিনের পরে ভাগ, যাকে আমি বলেছি অসমমাত্রার ছন্দ, তাতে যেখানে-সেখানে থামা যায় না, লাইনের মধ্যেও থামা যায় না, একেবারে লাইনের শেষে গিয়ে থামতে হয়।^৪

১ 'আঁজাব্মা' বা প্রবহমানতা মানে পংক্তিলঙ্ঘন বা লাইনভিঙানো চাল।
জটব্য পাদটিকা ১৫৩ ও ১৬৩ পৃষ্ঠা।

২ তুলনীয়: তার অকাল মৃত্যুর...অকালে পৃ ৪৫।

৩ অসম ও বিবস মাত্রার ছন্দে কেন প্রবহমানতা আনা যায় না তা দৃষ্টান্তবোধে
ব্যাখ্যাত হয়েছে ১৫৪-৫৬ পৃষ্ঠায়।

৪ জটব্য পৃ ১৮০ পাদটিকা ১।

যেমন—

একদিন ঘেব তরুণ তপন
হেরিলেন স্মরনদীর জলে,
অপরূপ এক কুমারীরতন
খেলা করে নীল নলিনীদলে ।

... অসম সংখ্যার পর ধ্বনি খামতে পারে না । সেখানে একটা ভাগ্য
থাকলেও ধ্বনিটা পরবর্তী বিভাগের গায়ে গড়িয়ে পড়ে । যেমন—

পঞ্চশরে দক্ষ করে করেছে এ কী সন্মাসী

এখানে ‘পঞ্চশরে’ কথাটার পরে যতিটা স্থায়ী হয় না ।...

ইংরেজি ভাষার একটা মন্ত গুণ এই যে, ওভাষায় প্রত্যেকটি শব্দেরই
একটা বিশেষ জোর আছে ; সেটা ওভাষার accent-এর জন্তেই হয় ।
প্রত্যেকটি শব্দই নিজের স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করে চলে, অগ্র কথার মধ্যে নিজেকে
হারিয়ে ফেলে না । শব্দগুলিকে এভাবে জোর দিয়ে দিয়ে উচ্চারণ
করতে হয় বলেই ইংরেজি ছন্দ এরূপ তরঙ্গিত হয়ে ওঠে । কিন্তু বাংলা
শব্দগুলি বড়ো শাস্তশিষ্ট, তারা ধ্বনিকে আঘাত করে তরঙ্গিত করে তোলে
না । এজগৎ বাংলায় আমরা এক ঝোঁকে অনেকগুলো শব্দ উচ্চারণ করে
আবৃত্তি করে যাই, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গেই অর্থবোধ হয় না ।^১ অর্থবোধের
জন্তে বিষয়টাকে আবার ফিরে পড়তে হয় । এ অভাবটা মধুসূদন খুব
অনুভব করেছিলেন । তাই তিনি বেছে বেছে যুক্তাক্ষরবহুল সংস্কৃত
শব্দের ব্যবহারের দ্বারা বাংলার এই দুর্বলতাটা দূর করতে চেয়েছিলেন ।
এজন্তেই তাঁর কাব্যে ‘ইরশাদ’ প্রভৃতি শব্দের ব্যবহার হয়েছে । আর
তাতে ছন্দের মধ্যেও অনেকখানি তরঙ্গায়িত ভঙ্গি দেখা দিয়েছে ।
‘যাদঃপতিরোধঃ যথা চলোর্মি-আঘাতে’ প্রভৃতি পংক্তিতে ধ্বনিটা আঘাতে
আঘাতে কেমন তরঙ্গিত হয়ে উঠেছে তা দেখতে পাচ্ছ ।^২ অল্পবয়সে-

১ ঐষ্টব্য পৃ ১৮২ পাদটীকা ১ ।

২ ঐষ্টব্য পৃ ১৭৮ পাদটীকা ৩, ৪ ।

আমি মধুসূদনের যে কঠোর সমালোচনা করেছিলুম^১ পরবর্তী কালে আমাকে তার প্রায়শ্চিত্ত করতে হয়েছে। বাংলাভাষার এই সমতলতা, এই দুর্বলতাটা দূর করার জন্তে গঞ্জে ও পঞ্জে আমিও বহু সংস্কৃত শব্দ ব্যবহার করেছি।...

তুমি যে প্রাকৃত ছন্দকে চার-চার সিলেবল্‌এ ভাগ কর সেটা ঠিক বলে আমার মনে হয় না। আমি বলি এ-ছন্দে তিনমাত্রার ভাগটাই মূলকথা। এ-ছন্দে আমি যত গান রচনা করেছি তার সবগুলিতেই দাদর্য তাল, সবসময়েই তিনমাত্রার ভাগ হয়।...সেইজন্তে তিনের ভাগে যেখানে কম পড়েছে সেখানে টেনে পুরিয়ে দিতে হয়।^২ যেমন—

আমি- | যদি- | জন্ম | নিতেম। -

কালি—দাসের | কালে- |

এ-রকম ছন্দে আমরা যে প্রত্যেক পর্বে ফাঁক ভরিয়ে নিই তা নয়, গানের তালের মতোই যেখানে সুবিধে পাই সেখানেই কর্তব্য করে নিয়ে থাকি। তাতে ছন্দোন্নত্যের বৈচিত্র্য ঘটে। ভালো করে বিচার করে দেখলে বুঝতে পারবে, ঐ লাইনটাতে ‘আমি যদি’ দুই-দুই মাত্রায় দ্রুত পাঠ করে ‘জন্ম’ এবং ‘নিতেম’ শব্দের কাছ থেকে উভয়ের জরিমানা ডিক্রি করে নিয়েছি। নইলে ছন্দের তাল কাটতই, কেননা এটা নিঃসন্দেহে তিনমাত্রার তাল। ‘কালিদাসের’ শব্দটাতেও ঐ রকম রক্ষা-নিষ্পত্তি করতে হয়েছে। অর্থাৎ ‘কালি’তে যেটুকু কম পড়েছে ‘দাসের’ মধ্যে সেটা আদায় করে নিতে হল।^৩ সব ফাঁকগুলি সমান ভরিয়ে দিয়েও আমি কবিতা লিখেছি।^৪...পুরবীর ‘বিজয়ী’ কবিতাটিতে আমি মাত্রার

১. ভারতী ১২৮৪ প্রাবণ-পৌষ, ১২৮৯ ভাদ্র।

২. দ্রষ্টব্য পৃ ৬২-৬৩, ৭৪-৭৫।

৩. ‘হারিয়ে-ফেলা বাঁশি আমার’ এবং ‘রূপ-সাগরে ডুব দিয়েছি’ এই রচনা-দুটিকে ছন্দোবিদ্রোহ তুলনীর, পৃ ৬৩-৬৪ এবং ৮৫-৮৬। গ্রন্থপরিচয়ে ‘পুনশ্চ বক্তব্য’ অংশে দ্রষ্টব্য।

৪. প্রাকৃত-বাংলার বেকাঁক ছন্দের দৃষ্টান্ত ৬৩-৬৪, ১৪৩ ও ১৪২ পৃষ্ঠার দ্রষ্টব্য।

ফাঁক পূরণ করে দিতে চেষ্টা করেছিলুম। কিন্তু সর্বত্র তা আমি পারিনি। কারণ ছন্দের নূতনত্ব বজায় রাখতে চেষ্টা করে কবিতাকে তো খর্ব করতে পারিনে। কাজেই এ কবিতাটিতে কোনো কোনো জায়গায় মাত্রার ফাঁক আর পূরণ করা হয়নি। যারা কবিতা পড়বে তারাই ফাঁক পূরণ করে নেবে। ছন্দের ঘোঁক আপনিই পাঠককে ঠিক পথে চালায়।...

ছন্দ এমন একটা বিষয় যাতে সকলে একমত হতে পারে না। তোমার সঙ্গে একমত হতে পারব এমন আশা করা যায় না। ছন্দ হচ্ছে কানের জিনিস; একেক জনের কান একেক রকম ধ্বনি পছন্দ করে। তাই আবৃত্তির ভঙ্গির মধ্যে এতটা পার্থক্য ঘটে। আমি দেখেছি কেউ কেউ খুব বেশি টেনে টেনে আবৃত্তি করে, আবার কেউ কেউ আবৃত্তি করে খুব তাড়াতাড়ি। কানেরও একটা শিক্ষার প্রয়োজন আছে, আর আবৃত্তি করারও অভ্যাস থাকা চাই। আমি কিন্তু কবিতা রচনার সময় আবৃত্তি করতে করতেই লিখি; এমন কি কোনো গল্প রচনাও যখন ভালো করে লিখব মনে করি তখন গল্প লিখতে লিখতেও আবৃত্তি করি। কারণ রচনার ধ্বনিসংগতি ঠিক হল কিনা তার একমাত্র প্রমাণ হচ্ছে কান।...

বাংলায় rhythmic prose রচনা নেই। এক সময়ে আমি rhythmic prose রচনার চেষ্টা করেছি। ‘লিপিকা’তে সে rhythm ধরতে পারবে। ‘লিপিকা’র রচনাগুলিকে আমি প্রথমে rhythm রক্ষার জন্য পদ্যের মতো ভাঙাভাঙা লাইনেই লিখেছিলুম। পরে গদ্যের মতো করেই ছাপানো হয়েছে।...আমি একসময় সত্যনকে বলেছিলুম বাংলায় rhythmic prose রচনা করতে। কিন্তু সে তো তা করলে না। সে কবিতার ছন্দের ঝংকারে এমন আকৃষ্ট হল যে, সে শেষের দিকে একরকম ছন্দে-পাওয়া হয়েই গিয়েছিল। অবন (অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর)

একসময় rhythmic prose লিখতে চেষ্টা করেছিল। তার লেখা আমার ভালো লেগেছিল, কিন্তু বেশি প্রলম্বিত এবং অসংশ্লিষ্ট হওয়াতে চলল না।...‘গীতাঞ্জলি’র ইংরেজি অনুবাদের prose এ যে rhythm রয়েছে তাতে সে দেশের লোকেরা আকৃষ্ট হয়েছে। মনে করেছি বাংলা গদ্যে ও-রকম rhythm রেখে কিছু রচনা করব।^১...

আধুনিক কবিরা যে মিল বর্জন করে লাইন ভেঙে ভেঙে কবিতা রচনা করছে তাতে কিছু দোষ নেই। মিল না দেওয়াটা মোটেই অত্যাশ্চর্য নয়। কিন্তু অমিল কবিতা রচনা করা খুবই শক্ত, তাতে বিশেষ শক্তির প্রয়োজন।...মিল জিনিসটার প্রতি কিছুকাল পূর্বকার কবিদের যথেষ্ট আস্থা ও সতর্কতা ছিল না। তাঁদের অনেকে পংক্তির শেষে কোনো রকমে একটুখানি মিল ঘটিয়েই তৃপ্ত হতেন; অনেক সময় তো শুধু রে হে ইত্যাদি দিয়েই মিলের কাজ শেষ করতেন।^২...

ছন্দ কেমন হবে কবিরাই ঠিক করবেন, তাঁরা নিজের কান আর ছন্দবোধের উপর নির্ভর করে নতুন নতুন ছন্দ রচনা করবেন। ইংরেজি সাহিত্যে একসময়ে ছন্দের ভাগ অত্যন্ত নির্দিষ্ট ছিল, কোথাও ব্যতিক্রম হত না। তারপর কোলরিজ প্রভৃতি কবিরা এসে নতুন ছন্দের প্রবর্তন করলেন, তাঁরা কাটাকাটা ছন্দের ভাগ মানলেন না, কোথাও বেশি কোথাও কম চালাতে লাগলেন। প্রথম প্রথম তাতে আপত্তি হয়েছিল। পরে কিন্তু তাঁদের প্রথাটাই চলে গেল। সুতরাং ছন্দের কোনো অকাটা নিয়ম নেই, এ কথাটা মনে রাখা দরকার।...যে-ছন্দ কানকে খুশি করতে পারবে না সে-ছন্দ কেউ পড়বে না। এর চেয়ে বড়ো শান্তি আর কী আছে। কাজেই যেখানটাতে কান খুশি হয় না সেখানটাতে ছন্দপতন হয়েছে এ-কথাও বলা চলে।

বিচিত্রা— ১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ

১ ক্রষ্টব্য ‘গদ্য কবিতা ও ছন্দ’ পৃ ১৮৬-৮৭।

২ মিলের এসকল আলোচিত হয়েছে ১৭৬ ও ১৮৪ পৃষ্ঠায়।

আমার ছন্দের গতি

মনে হয় কবিতা যখন ছাপা হত না তখনই তার স্বরূপ উজ্জ্বল ছিল ; কারণ কণ্ঠে আবৃত্তিতেই ছন্দের বিশেষত্ব ভালো করে প্রকাশ পায়। ছাপায় আমরা চোখ দিয়ে কবিতাকে দেখি, তার পংক্তি, গঠন লক্ষ্য করি। মনে মনে ধ্বনি উচ্চারণ করে কবিতাকে সন্তোষ করতে আমরা আজকাল শিখেছি। কিন্তু কবিতা নিঃশব্দে পড়বার বস্তু নয়, কণ্ঠস্বরের মধ্য দিয়েই তার রূপ ভালো করে প্রকাশ পায়, স্পষ্ট হয়ে ওঠে। বাল্যকালের সেই ইচ্ছাই ছিল স্বাভাবিক— শোনালেই কবিতার সম্পূর্ণ রস পাওয়া যায়, নইলে অভাব ঘটে।...

অল্পবয়সে প্রথমটা কিছুকাল অগ্রের অলুকের অবস্থা করেছি। আমাদের বাড়িতে যে কবিদের সমাদর ছিল মনে করতুম তাঁদের মতো কবিতা লিখতে পারলে ধন্য হব। তাই তখনকার প্রচলিত ছন্দ অলুকের চেটা অল্পকাল কিছু করেছি। অকস্মাৎ একসময় খাপছাড়া হয়ে কেমন ভাবে নিজের ছন্দে পৌঁছলাম। শুধু এইটুকু মনে আছে, একদিন তেতলার ছাদে স্নেট হাতে, মনটা বিষন্ন— কাগজে পেনসিলে নয়, স্নেটে লিখতে অভ্যাসের পরিবর্তনেই হয়তো ছন্দের একটা পরিবর্তন এল যেটা তৎকাল-প্রচলিত নয়, আমি বুঝতে পারলুম এটা আমার নিজস্ব। তারই প্রবল আনন্দে সেই নূতন ধারাতে চললাম। ভয় করিনি।...

আমার কাব্যজীবনে দেখছি ক্রমাগত এক পথ থেকে অন্য পথে চলবার প্রবণতা, নদী যেমন করে বাক ফেরে। এক-একটা ছন্দ বা ভাবের পর্ব যখন শেষ হয়ে এসেছে বোধ হয় তখন নূতন ছন্দ বা ভাব মনে না এলে আর লিখিইনে।...

‘মানসী’তে আবার নূতন ভাঙন লেগেছিল, অন্যপথে চলেছিলাম, ছন্দেরও কতকগুলি বিশেষ ভঙ্গি চেষ্টা করেছিলাম। একথা মনে রাখতে

অনুরোধ করি যে কৌতূহলবশত বাহাহুরি নেবার জন্ত আমি কখনও নূতন ছন্দ বানাবার চেষ্টা করিনি, সেটা আমার কাছে অভ্যুত বলে মনে হয়। মানসীতে যে ছন্দের পরিবর্তন এসেছিল সেটা ধ্বনির দিক থেকে। লক্ষ্য করেছিলাম, বাংলা কবিতায় জোর পাওয়া যায় না, তার মধ্যে ধ্বনির উচ্চনীচতা নেই, বাংলা কবিতা অতি দ্রুত গড়িয়ে চলে যায়। ইংরেজিতে একসেন্ট, সংস্কৃতে তরঙ্গায়িততা আছে। বাংলায় তা নেই বলেই পূর্বে পয়ারে স্থর করে পড়া হত, টেনে টেনে অতিবিলম্বিত করে পড়া হত, তাই অর্থবোধে কষ্ট হত না। লক্ষ্য করেছি বাংলা কবিতা কানের ভিতর ধরে না, বোঝবার সম্ভাবনাও ঝাপসা হয়ে যায়।^১ এর প্রতিকার চাই। বাংলায় দীর্ঘস্থর উচ্চারণ চালানোটা হাস্তাকর, সেটা হাস্তরসেই প্রযুক্ত হতে পারে, যেমন আমার বড়োদাদা চালিয়ে ছিলেন।^২

বিলাতে পালাতে ছটকট করে নব্য-গউড়ে।

কিন্তু সাধারণ ব্যবহারে সেটা অচল। এজন্য আমি যুক্তাক্ষরগুলিকে পুরোমাত্রার ওজন দিয়ে ছন্দ রচনা মানসীতে আরম্ভ করেছিলাম। এখন সেটা চলতি হয়ে গেছে; ছন্দের ধ্বনিগাঙ্গীর্ষ তাতে বেড়েছে।^৩ পরে পরে নানা পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে চলেছি। ‘ক্ষণিকা’ যখন লিখলুম তখন লোকের ধাঁধা লেগে গেল।...এমনি করে নানা পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে এসেছি। ‘বলাকা’য় নূতন পর্ব এসেছে, ভাব ভাষা ও ছন্দ নূতন পথে গেছে। দেখেছি কাব্যের নূতন রূপ স্বীকার করে নিতে সম্মত লাগে, অনভ্যস্ত ধ্বনি ও ভাবের রস গ্রহণে মন স্বভাবতই বিমুগ্ধ হয়।...

১. ঐষ্টব্য পৃ ১৭০ পাদটীকা ৩, পৃ ২১৬ পাদটীকা ১।

২. তুলনীয়: আমার বড়োদাদা...কৌতুক করিয়া পৃ ৫, তার অসংগতি...মেটাতে পারে পৃ ১২২-২৩। ঐষ্টব্য পৃ ২০০ পাদটীকা ১।

• ঐষ্টব্য ‘বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর’ পৃ ১৮১।

বাংলায় নূতন ছন্দ অনেক আমিই প্রবর্তিত করেছি। একসময় যা রীতিবিরুদ্ধ ছিল আজ সেটাই orthodox, classical হয়ে গেছে। আমার এখনকার কবিতার বিরুদ্ধে অভিযোগ এই, যা গল্প তা কখনো কবিতা হতে পারে না।... ভাষার যে একটুখানি আড়াল কাব্যে মাধুর্য জোগায় গল্পে তার অভাব ; গল্প হচ্ছে কথার ভাষা, খবর দেবার ভাষা। যে ভাষা সর্বদা প্রচলিত নয় তার মধ্যে যে একটা দূরত্ব আছে তারই প্রয়োগে কাব্যের রস জন্মে ওঠে। অধুনা 'শেষসপ্তক' প্রভৃতি গ্রন্থে আমি যে ভাষা, ছন্দ প্রয়োগ করেছি তাকে 'গল্প' বিশেষণে অভিহিত করা হয়েছে। গল্পের সঙ্গে তার সাদৃশ্য আছে বলে কেউ কেউ তাকে বলেছেন গল্পকাব্য, সোনার পাথরবাটি। আমি বলি, যাকে সচরাচর আমরা গল্প বলে থাকি সেটা আর আমার আধুনিক কাব্যের ভাষা এক নয়,^১ তার একটা বিশেষত্ব আছে যাতে সেটা কাব্যের বাহন হতে পারে ; সে ভাষায় ও ভঙ্গিতে কোনো সাপ্তাহিক পত্রিকা লিখিত হলে তার গ্রাহকসংখ্যা কমবেই, বাড়বে না। এর একটা বিশেষত্ব আছে যাকে আমার মনে কাব্যের ভাষা বলে স্বীকার করে নিয়েছে। এই ভঙ্গিতে আমি যা লিখেছি, আমি জানি তা অল্প কোনো ছন্দে বলতে পারতুম না।...অনেকে মনে করেন কবিতা লেখা এতে সহজ হয়েছে। কিন্তু আমার মনে হয় বাঁধা ছন্দেই তো রচনা ছড় করে চলে, ছন্দই প্রবাহিত করে নিয়ে যায় ; কিন্তু যেখানে বন্ধন নেই অথচ ছন্দ আছে, সেখানে মনকে সর্বদা সতর্ক করে রাখতে হয়।

প্রবাসী—১৩৪৩ আষাঢ়

গল্পকাব্য

...তর্কের বিষয় এই যে, কাব্যের স্বরূপ ছন্দোবদ্ধ সজ্জার 'পরে একান্ত নির্ভর করে কি না। কেউ মনে করেন করে, আমি মনে করি করে না। অলংকরণের বহিরাবরণ থেকে মুক্ত করে কাব্য সহজে আপনাকে প্রকাশ করতে পারে, এ-বিষয়ে আমার নিজের অভিজ্ঞতা থেকে একটি দৃষ্টান্ত দেব। আপনারা সকলেই অবগত আছেন, জবালাপুত্র সত্যকামের কাহিনী অবলম্বন করে আমি একটি কবিতা রচনা করেছি। ছান্দোগ্য উপনিষদে এই গল্পটি সহজ গল্পের ভাষায় পড়েছিলাম, তখন তাকে সত্যিকার কাব্য বলে মনে নিতে একটুও বাধেনি। উপাখ্যানমাত্র—কাব্যবিচারক একে বাহিরের দিকে তাকিয়ে কাব্যের পর্ষায়ে স্থান দিতে অসম্মত হতে পারেন; কারণ এ তো অমুষ্টিপু, ত্রিষ্টিপু বা মন্দাক্রান্তা ছন্দে রচিত হয়নি। আমি বলি হয়নি বলেই শ্রেষ্ঠ কাব্য হতে পেরেছে, অপর কোনো আকস্মিক কারণে নয়। এই সত্যকামের গল্পটি যদি ছন্দে বেঁধে রচনা করা হত, তবে হালকা হয়ে যেত।^১

সপ্তদশ শতাব্দীতে নাম-না-জানা কয়েকজন লেখক ইংরেজিতে গ্রীক ও হিব্রু বাইবেল অনুবাদ করেছিলেন। এ-কথা মানতেই হবে যে, সলোমনের গান ডেভিডের গাথা সত্যিকার কাব্য। এই অনুবাদের ভাষার আশ্চর্য শক্তি এদের মধ্যে কাব্যের রস ও রূপকে নিঃসংশয়ে পরিষ্কৃত করেছে। এই গানগুলিতে গল্পছন্দের যে মুক্ত পদক্ষেপ আছে, তাকে যদি পঞ্চপ্রথার শিকলে বাঁধা হত তবে সর্বনাশই হত।^২

ষড়্ভূবেদে যে উদাস্ত ছন্দের সাক্ষাৎ আমরা পাই, তাকে আমরা পঞ্চ বলি না, বলি মন্ত্র। আমরা সবাই জানি যে, মন্ত্রের লক্ষ্য হল শব্দের অর্থকে ধ্বনির ভিতর দিয়ে মনের গভীরে নিয়ে যাওয়া। সেখানে সে যে

১ ঐষ্টব্য 'রবীন্দ্রনাথের গল্পকবিতার ছন্দ'— রবীন্দ্রস্মৃতি পুঁথী পৃ ২৮।

কেবল অর্থবান্ তা নয়, ধনিমান্ও বটে। নিঃসন্দেহে বলতে পারি যে, এই গল্পমস্তকের সার্থকতা অনেকে মনের ভিতর অনুভব করেছেন কারণ তার ধনি থামলেও অনুরণন থামে না।^১

একদা কোনো এক অসতর্ক মুহূর্তে আমি আমার গীতাঞ্জলি ইংরেজি গুণ্ডে অনুবাদ করি। সেদিন বিশিষ্ট ইংরেজ সাহিত্যিকেরা আমার অনুবাদকে তাঁদের সাহিত্যের অঙ্গস্বরূপ গ্রহণ করলেন। এমন কি ইংরেজি গীতাঞ্জলিকে উপলক্ষ্য করে এমন সব প্রশংসাবাদ করলেন যাকে অত্যাশ্চর্য মনে করে আমি কুণ্ঠিত হয়েছিলাম। আমি বিদেশী, আমার কাব্যে মিল বা ছন্দের কোনো চিহ্নই ছিল না, তবু যখন তাঁরা তার ভিতর সম্পূর্ণ কাব্যের রস পেলেন, তখন সে-কথা তো স্বীকার না করে পারা গেল না। মনে হয়েছিল ইংরেজি গুণ্ডে আমার কাব্যের রূপ দেওয়ায় ক্ষতি হয়নি, বরঞ্চ গুণ্ডে অনুবাদ করলে হয়তো তা ধিক্কৃত হত, অশ্রদ্ধেয় হত।^২

মনে পড়ে একবার শ্রীমান্ সত্যেন্দ্রকে বলেছিলুম, “ছন্দের রাজা তুমি, ‘অ-ছন্দের শক্তিতে কাব্যের স্রোতকে তার বাধ ভেঙে প্রবাহিত কর দেখি।’” সত্যেনের মতো বিচিত্র ছন্দের স্রষ্টা বাংলায় খুব কমই আছে। হয়তো অভ্যাস তাঁর পথে বাধা দিয়েছিল, তাই তিনি আমার প্রস্তাব গ্রহণ করেননি। আমি স্বয়ং এই কাব্য রচনার চেষ্টা করেছিলুম লিপিকায়, অবশ্য গুণ্ডের মতো পদ ভেঙে দেখাইনি। লিপিকা লেখার পর বহুদিন আর গুণ্ডকাব্য লিখিনি। বোধ করি সাহস হয়নি বলেই।^৩

কাব্যভাষার একটা ওজন আছে, সংঘর্ষ আছে, তাকেই বলে ছন্দ। গুণ্ডের বাহ্যবিচার নেই, সে চলে বুক ফুলিয়ে। সেজগুই রাষ্ট্রনীতি প্রভৃতি প্রাত্যহিক ব্যাপার প্রাঞ্জল গুণ্ডে লেখা চলতে পারে। কিন্তু

১ তুলনীয় : বঙ্গবর্ষের গল্পমস্তকের...থেকে বার পৃ ১৫৩।

২ ব্রটব্য পৃ ২১৮ পাঠটীকা ১।

গল্পকে কাব্যের প্রবর্তনায় শিল্পিত করা যায়। তখন সেই কাব্যের গতিতে এমন কিছু প্রকাশ পায় যা গল্পের প্রাত্যহিক ব্যবহারের অতীত। গল্প বলেই এর ভিতরে অতিমার্ধ্ব, অতিলালিত্যের মাদকতা থাকতে পারে না। কোমলে কঠিনে মিলে একটা সংযত রীতির আপনা-আপনি উদ্ভব হয়। নটীর নাচে শিক্ষিতপটু অলংকৃত পদক্ষেপ। অপর পক্ষে ভালো চলে এমন কোনো তরুণীর চলনে ওজন-রক্ষার একটি স্বাভাবিক নিয়ম আছে। এই সহজ সুন্দর চলার ভঙ্গিতে একটা অশিক্ষিত ছন্দ আছে, যে ছন্দ তার রক্তের মধ্যে, যে ছন্দ তার দেহে। গল্পকাব্যের চলন হল সেই রকম,—অনিয়মিত উচ্ছ্বল গতি নয়, সংযত পদক্ষেপ।...

গল্প ও পণ্ডের ভাস্কর-ভাস্করবউ সম্পর্ক আমি মানি না। আমার কাছে তারা ভাই আর বোনের মতো, তাই যখন দেখি গল্পে পণ্ডের রস ও পণ্ডে গল্পের গাম্ভীৰ্যের সহজ আদানপ্রদান হচ্ছে, তখন আমি আপত্তি করিনে।

প্রবাসী—১৩৪৬ মাঘ

পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ

বাঙ্গলা ভাষায় সংস্কৃত কাব্যগ্রন্থের অনুবাদ করা নিরতিশয় কঠিন কাজ ; কারণ সংস্কৃত কবিতার শ্লোকগুলি ধাতুময় কারুকার্যের গ্রন্থ অত্যন্ত সংহতভাবে গঠিত,^১—বাঙ্গলা অনুবাদে তাহা বিল্লিষ্ট এবং বিস্তীর্ণ হইয়া পড়ে। কিন্তু নবীন^২ বাবুর রঘুবংশ অনুবাদখানি পাঠ করিয়া আমরা বিশেষ প্রীতিলভ করিয়াছি। মূল গ্রন্থখানি পড়া না থাকিলেও এই অনুবাদের মাধুর্যে পাঠকদের হৃদয় আকৃষ্ট হইবে সন্দেহ নাই। অনুবাদক সংস্কৃত কাব্যের লাবণ্য বাঙ্গলা ভাষায় অনেকটা পরিমাণে সঞ্চারিত করিয়া দিয়াছেন। ইহাতে তাহার যথেষ্ট ক্ষমতার পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু পঞ্চদশ সর্গে তিনি যে দ্বাদশাক্ষর ছন্দ^৩ ব্যবহার করিয়াছেন তাহা আমাদের কর্ণে ভালো ঠেকিল না। বাঙ্গলার পয়ার ছন্দে প্রত্যেক ছত্রে যথেষ্ট বিশ্রাম আছে, তাহা চতুর্দশ অক্ষরের হইলেও তাহাতে অন্যান্য ষোলটি মাত্রা আছে।^৪ এই অল্প পয়ার ছন্দে যুক্ত অক্ষর ব্যবহার করিবার স্থান পাওয়া যায় ; কিন্তু দ্বাদশাক্ষর ছন্দে যথেষ্ট বিশ্রাম না থাকাতে যুক্ত অক্ষর ব্যবহার করিলে ছন্দের সামঞ্জস্য নষ্ট হইয়া যায়^৫ ; যেন কুঠির পানসিতে মহাজনী নৌকার মাল তোলা হয়।

১ তুলনীয় ; প্রত্যেক শ্লোকটি স্বতন্ত্র হীরকখণ্ডের স্থায় উজ্জ্বল।—প্রাচীন সাহিত্য, কাদম্বরীচিহ্ন।

২ নবীনচন্দ্র দাস।

৩ সংজ্ঞাপরিচয় ত্রুট্য।

৪ ত্রুট্য ৪১, ৪৩, ৭১ এবং ১১৮-১২ পৃষ্ঠা। 'অনুন' কথার দ্বারা বোঝা যায় পয়ারে ষোলর বেশি মাত্রাও ধরা যায়। তার প্রমাণ ত্রুট্য ১২০ পৃষ্ঠায়। পয়ারে চোদ্দর বেশী মাত্রার স্থান হয়, কারণ এ ছন্দ 'স্থিতিস্থাপক'।

৫ ত্রুট্য ৪০, ৫৪-৫৫, ৬৬-৬৭, ২৭, ১২৪-২৫, ১৪৬ এবং ১৭৭-৭৮ পৃষ্ঠা।

দ্বাদশাক্ষর ছন্দে ধীর গমনের গান্ধীর্ষ না থাকাতে^১ তাহাতে সংকুত কাব্যস্থলভ ঔদার্য নষ্ট করে। আমরা সমালোচ্য অনুবাদ হইতে একটি পয়ারের এবং একটি দ্বাদশাক্ষরের শ্লোক পরে পরে উদ্ধৃত করিলাম।—

প্রসবাস্তে কৃশা এবে কোশলনন্দিনী,
শয্যায় শোভিছে পাশে শয়ান কুমার—
শরদে কীণাক্ষী যথা সুরতরঙ্গিনী
শোভিছে পূজার পদ্য পুলিনে যাহার।^২

সে প্রভামণ্ডলী মাঝে সমুজ্জ্বলা
ফণীন্দ্রের ফণা-উৎকৃষ্ট আসনে
রাজিলা বহুধা স্মৃতিত কিরণে,
কটিতটে ধীর সমুদ্র-মেখলা।^৩

শেষোদ্ধৃত শ্লোকটির প্রত্যেক যুক্ত অক্ষরে রসনা বাধা প্রাপ্ত হয়।^৪ কিন্তু পূর্বোদ্ধৃত পয়ারে প্রত্যেক যুক্ত অক্ষরে ছন্দের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করিয়াছে। এমন কি, দ্বিতীয় ছত্রে আরএকটি যুক্ত অক্ষরের অগ্র্য কর্ণের আকাজক্ষা থাকিয়া যায়।

সাধনা—১৩০২ বৈশাখ

১ ত্রুট্য ৩৯-৪০, ৯৭, ১২৪-২৫, ১৮০ এবং ২১৪-১৬ পৃষ্ঠা।

২ রঘুবংশ ১০।৬৯।

৩ রঘুবংশ ১৫।৮৩।

৪ ত্রুট্য ৫, ৫৪, ৬৬-৬৭, ১২৪-২৫ এবং ২১৪-১৫ পৃষ্ঠা।

গ্রন্থপরিচয়

সংজ্ঞাপরিচয়

অক্ষর (পৃ ৩-৪)—বাংলায় অক্ষর শব্দের অর্থ অনিশ্চিত। এ শব্দে কখনও বোঝায় হ্রস্ব বর্ণ, কখনও স্বরাস্ত (যুক্ত বা অযুক্ত) বর্ণ। ছন্দের আলোচনায় অক্ষর শব্দটি সাধারণত একই সঙ্গে এই দুই অর্থে ব্যবহৃত হয়। এই জগুই পু. গা. বা. নৃ শব্দে চার অক্ষর ধরা হয়। অক্ষরসংখ্যা অনেক সময়ই লিপি ও বানানরীতির উপরে নির্ভর করে। তাই আ. ল. প. না শব্দে চার অক্ষর, অথচ ক. ল্ল. না শব্দে তিন অক্ষর। রবীন্দ্রনাথ এই প্রচলিত অর্থেই অক্ষর শব্দটিকে ব্যবহার করেছেন।

কেউ কেউ বর্ণ এবং অক্ষর এই শব্দদুটিকে ভিন্নার্থক বলে গণ্য করেন। তাঁদের মতে বর্ণ মানে letter এবং অক্ষর মানে syllable। সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রে এই দুটি শব্দ একার্থেই ব্যবহৃত হয়। উক্ত শাস্ত্রে প্রযুক্ত অক্ষর বা বর্ণ শব্দের দ্বারা অনেক সময় সিলেব্ল বোঝালেও অক্ষর আর সিলেব্ল এক নয়। ছন্দ শব্দে দুটি অক্ষর ছ+ন্দ, প্রথমটি অযুক্ত এবং দ্বিতীয়টি যুক্ত। কিন্তু তার সিলেব্ল-বিভাগ হচ্ছে ছন্+দ। শব্দের মধ্যে বা অন্তে যুক্তাক্ষর বা যুক্তবর্ণ থাকলেই অক্ষর-বিভাগ ও সিলেব্ল-বিভাগের পার্থক্য স্পষ্ট বোঝা যায়। রবীন্দ্রনাথ বর্ণ বা অক্ষর শব্দকে সিলেব্ল অর্থে ব্যবহার করেন নি।

অক্ষরবৃত্ত (পৃ ৫২)—বাংলা ছন্দের তিনটি শাখার (পৃ ১৩২) মধ্যে যে শাখাটিকে রবীন্দ্রনাথ সাধুছন্দ বা সাধুভাষার ছন্দ নাম দেন, তাকে অনেক সময় বলা হয় অক্ষরবৃত্ত। কেননা প্রচলিত হিসাবে এ শাখার সব ছন্দেই একএক অক্ষরকেই একএক মাত্রা বলে গণনা করা হয়। তাই রবীন্দ্রনাথও এই শ্রেণীর ছন্দকে ‘অক্ষরগোনা’ বলে পরিচয় দিয়েছেন (পৃ ১৭২, ১৯২)। কিন্তু অক্ষরবৃত্ত নামটি সমীচীন নয়, কারণ ‘অক্ষর শব্দটাই অনিশ্চিতার্থক। রবীন্দ্রনাথই বলেছেন, “আক্ষরিক ছন্দ

বলে কোনো অঙ্কুত পদার্থ বাংলায় কিংবা অন্য কোনো ভাষাতেই নেই। অক্ষর ধ্বনির চিহ্ন মাত্র” (পৃ ৬১)। ছন্দ ধ্বনির উপরেই প্রতিষ্ঠিত, তার চিহ্নের উপরে নয়।

অতিপর্ব (anacrusis)—অনেক সময় ছন্দপংক্তির সমুখে একটি করে দুই বা তিন মাত্রা পরিমিত খণ্ডপর্ব থাকে, যা ঠিক ছন্দপংক্তির অন্তর্ভুক্ত নয় অথচ যার প্রভাবে ছন্দের দোলায় বেশ একটু বৈচিত্র্য দেখা দেয়। এ-রকম অতিরিক্ত খণ্ডপর্বকে বলা হয় অতিপর্ব (পৃ ১৭১)। অতিপর্ব মূল পংক্তি থেকে একটু বিচ্ছিন্নভাবে উচ্চারিত ও লিখিত হয়। চলতি কথায় এ-রকম উচ্চারণকে বলা হয় ‘আড়ে’ রাখা (পৃ ১০২)। ১২২-১৩১ পৃষ্ঠায় উদাহৃত তিনটি দৃষ্টান্তের ওরে, এমন, শুনি প্রভৃতি বিচ্ছিন্ন শব্দগুলি অতিপর্ব।

অমুঠুপ্ (পৃ ৫০)—একটি সংস্কৃত ছন্দোবর্গের নাম। যে সকল সংস্কৃত ছন্দের প্রত্যেকপাদে অর্থাৎ চতুর্থাংশে আটটি করে স্বরাস্ত বর্ণ থাকে তাদেরই সাধারণ নাম অমুঠুপ্। অমুঠুপ্ ছন্দের দুই শ্রেণী। এক শ্রেণীর অমুঠুপ্ ছন্দে লঘুগুরুভেদে প্রত্যেক বর্ণের রূপ নির্দিষ্ট থাকে। অন্য শ্রেণীর ধ্বনিবিজ্ঞাস অপেক্ষাকৃত স্বাধীন। এই দ্বিতীয় শ্রেণীর ছন্দসমূহকে বলা হয় অমুঠুপ্-বক্ত বা শুধু বক্ত। বক্তশ্রেণীর সব চেয়ে বেশি প্রচলিত ও পরিচিত বিশেষ ছন্দটির নাম পথ্যাবক্ত। বাংলায় পয়ারের যে স্থান, সংস্কৃতে পথ্যাবক্তের সেই স্থান। এই ছন্দের নিয়ম এই—পঞ্চম বর্ণ সব পাদেই লঘু এবং ষষ্ঠ বর্ণ সব পাদেই গুরু; সপ্তম বর্ণ প্রথম ও তৃতীয় পাদে গুরু, কিন্তু দ্বিতীয় ও চতুর্থ পাদে লঘু; অষ্টম বর্ণের লঘুত্ব-গুরুত্ব নিয়মিত নয়। ৫০ পৃষ্ঠায় উদ্ধৃত দৃষ্টান্তটির ছন্দোবিশ্লেষ হচ্ছে—
এ-রকম।—

পাচালী না । ম বিখ্যাতা । সাধারণ । মনোরমা ।

পয়ার ত্রি । পদী আদি । প্রাকৃতে হ । য চালনা ।

অমুঠুপ্ বর্গের অন্তর্গত এই পথ্যাবস্তু ছন্দই সব চেয়ে সুপরিচিত । তাই অমুঠুপ্ ছন্দ বলতে সাধারণত এই ছন্দকেই বোঝায় ।

অবয়ব (পৃ ১১২)—এটিকে যথার্থ পারিভাষিক শব্দ বলা যায় না । পূর্ণঘতির ছন্দোবিভাগ অর্থাৎ পংক্তিকেই বলা হয়েছে অবয়ব । অগ্রত্বে তাকেই বলা হয়েছে রূপকল্প (পৃ ৯৯) । দ্রষ্টব্য ‘চাল’ ।

অমিত্রাক্ষর—অমিত্রাক্ষর মানে অমিল । কিন্তু অমিল ছন্দ মাত্রকেই অমিত্রাক্ষর বলা যায় না । ছন্দপরিভাষায় এ শব্দটি একটি বিশিষ্ট রূঢ়ার্থ অর্জন করেছে । রূঢ়ার্থে অমিত্রাক্ষর নামের দ্বারা পয়ারের প্রকারভেদ বোঝা যায় । যে পয়ারের পংক্তিপ্রান্তে মিল থাকে না এবং পংক্তির শেষে ‘বড়ো যতি’ অর্থাৎ পূর্ণঘতি স্থাপন আবশ্যিক বলে গণ্য হয় না, সে পয়ারেরই পারিভাষিক নাম অমিত্রাক্ষর (পৃ ১৫৩) । এ ছন্দে পূর্ণঘতির বিভাগ প্রায়শই পয়ারের চোদ্দ বা আঠার মাত্রার নির্দিষ্ট পংক্তিসীমা অতিক্রম করে যায় । তাই একে পংক্তিলঙ্ঘক (পয়ার) ছন্দ বলেও অভিহিত করা হয়েছে (পৃ ১৫৬) এবং পয়ার রচনার এই নূতন রীতিকে বলা হয়েছে পংক্তিলঙ্ঘন, লাইন ডিঙোনো চাল (পৃ ৬৯) বা প্রবহমানতা (*enjambement*, পৃ ২১৫) । কিন্তু ‘সংস্কৃতের অমিত্রাক্ষর রীতি’ (পৃ ১২০) বলতে পংক্তিলঙ্ঘন বোঝায় নি, শুধু মিলহীনতাই বুঝিয়েছে ।

অযুগ্মধ্বনি (open syllable)—দ্রষ্টব্য ‘ধ্বনি’ ।

অসমমাত্রার ছন্দ (পৃ ৩৬)—যে ছন্দে পূর্ণপর্বের আয়তন ছয় মাত্রা তাকে কোথাও বলা হয়েছে ‘ছয়মাত্রার ছন্দ’ (পৃ ১১-১২) এবং কোথাও বলা হয়েছে ‘ষড়দ্বী’ (পৃ ১০০) । এ ছন্দের পর্বগুলিতে অনেক স্থলেই ছুটি করে তিনমাত্রার উপপর্ব থাকে । উপপর্বের এই আয়তনের হিসাবে

রবীন্দ্রনাথ এ ছন্দকে তিনমাত্রার ছন্দ (পৃ ২৪২), তিনবর্গ মাত্রার ছন্দ, ত্রৈমাত্রিক ছন্দ প্রভৃতি নানা নাম দিয়েছেন। তিন সংখ্যাটা অসম অর্থাৎ বিজোড়। সেজন্য এ ছন্দকে তিনি ‘অসমমাত্রার ছন্দ’ নামেও অভিহিত করেছেন। যে ছন্দের উপপর্ব দুইমাত্রা-পরিমিত তাকে বলেছেন ‘সমমাত্রার ছন্দ,’ আর দুই মাত্রা ও তিন মাত্রার দু-রকম উপপর্ব নিয়ে গঠিত ছন্দকে বলেছেন ‘বিষমমাত্রার ছন্দ’ (পৃ ১৪-১৫, ৩১-৩৬)।

বিষমমাত্রার ছন্দের উপপর্বগুলি স্বভাবতই সমান নয়। এজন্য বিষমমাত্রার ছন্দকে এক স্থলে ‘অসমান মাত্রার ছন্দ’ (পৃ ১৩-১৪) এবং অত্র ‘অসমমাত্রার ছন্দ’ (পৃ ১৪, ১৪১) নামও দেওয়া হয়েছে। ‘অসমান মাত্রাভাগের ছন্দ’ (পৃ ১৩৩) বলতে কিন্তু সম্পূর্ণ অগ্র বিষয় বোঝাচ্ছে। এখানে মাত্রাভাগ মানে যতিবিভাগ বা পর্ব (পৃ ১৩৫ পাদটীকা ১)।

ষন্মাত্রপর্বিক ছন্দের উপপর্বে সাধারণত তিন মাত্রা থাকে বলেই তাকে বলা হয়েছে অসমমাত্রার ছন্দ। কিন্তু মনে রাখা প্রয়োজন যে, এ ছন্দের পর্বে অনেক সময় তিনটি করে দুইমাত্রার উপপর্বও থাকে (পৃ ১০০-১০১, ২৩২)।

আর্ঘ্য।(পৃ ১৫৩)—সংস্কৃত মাত্রাবৃত্ত বিভাগের অন্তর্গত একটি ছন্দোবর্গের নাম আর্ঘ্য। আর্ঘ্যের রূপভেদ অনেক। তার মধ্যে যে রূপটি সব চেয়ে বেশি পরিচিত তার নাম পথ্যার্ঘ্য। তাই আর্ঘ্য ছন্দ বলতে সাধারণত এই পথ্যার্ঘ্য ছন্দকেই বোঝায়। আর্ঘ্যবর্গের প্রধান নিয়মগুলি হচ্ছে এই।—

১। প্রতি গণে বা পর্বে চার কলামাত্রা থাকা চাই। আর্ঘ্য হচ্ছে মূলত একটি চতুর্মাত্রপর্বিক ছন্দোবর্গের নাম।

২। প্রথমার্ধে সাড়ে সাত পর্ব, ত্রিশ মাত্রা।

৩। দ্বিতীয়ার্ধেও সাড়ে সাত পর্বই গণনা করা হয়। কিন্তু এই

অর্ধের ষষ্ঠ পর্বটি একমাত্রক বলে স্বীকার্য। হুতবাং এর মোট মাত্রাসংখ্যা সাতাশ।

৪। প্রথম বা দ্বিতীয় কোনো অর্ধেই অযুগ্মসংখ্যক পর্বগুলি মধ্যগুরু (।।।) হতে পারে না। কিন্তু প্রথমার্ধের ষষ্ঠ পর্বটি মধ্যগুরুই হওয়া চাই, বিকল্পে চতুর্লঘু হতে পারে।

যে আর্ধা ছন্দের উভয়ার্ধেই তৃতীয় পর্বের অর্থাৎ বার মাত্রার পরে যতি থাকে তার বিশেষ নাম পথ্যার্ধা। আর যে আর্ধার কোনো এক অর্ধে বা উভয়ার্ধে সাড়ে তিন পর্বের অর্থাৎ চোদ্দ মাত্রার পরে যতি পড়ে তার নাম বিপুলার্ধা। আর্ধার আরও বহু রূপভেদ আছে। তার মধ্যে পথ্যার্ধার প্রয়োগই দেখা যায় সব চেয়ে বেশি। পথ্যার্ধার দৃষ্টান্ত—

আ পরি | তোষাদ্ | বিভূষাং || ন সাধু | মন্ত্রে | প্রয়োগ | বিজ্ঞা | নম্ ।

বলবদ | পি শিক্ষি | তানাং || আত্ম- | হ্রপ্র- | ত্য | যং চে | তঃ ॥

—অভিজ্ঞানশকুন্তলম্, প্রথম অঙ্ক

উভয়ার্ধেই শেষ ধ্বনিটি দ্বিমাত্রক। শুধু সংস্কৃত নয়, প্রাকৃততেও আর্ধার বহুল প্রয়োগ দেখা যায়। আর্ধা ছন্দে পাদবিভাগের অসমানতা তথা যতিস্থাপনের স্বাধীনতা এ ছন্দকে অনেকাংশে গছের বৈশিষ্ট্য দান করেছে (পৃ ১৫৩, ১৫৭)।

উপপর্ব—ঋষ্টব্য ‘পর্ব’।

একতালা—ঋষ্টব্য ‘তাল’।

কলা (পৃ ২৬)—একটি লঘুধ্বনি উচ্চারণ করতে যে সময় লাগে, সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রে তাকেই বলা হয় কলা। সংস্কৃত ও প্রাকৃততে এই কলাই মাত্রারূপে ব্যবহৃত হয়, অর্থাৎ কলাসংখ্যা দ্বারাই ছন্দোগত ধ্বনি পরিমিত হয়। তাই ‘চতুর্কল গণ’ বলতে বোঝায় চতুর্মাত্রক পর্ব। রবীন্দ্রনাথ কিন্তু এই শব্দটিকে অত্র অর্থে ব্যবহার করেছেন। তিনি সাধারণত পর্বকেই

বলেছেন কলা। যেমন—মেঘ ভাকে | গম্ভীর | গরজনে (পৃ ১০৪), সকল বেলা | কাটিয়া গেল (পৃ ১০২), অন্তর তার | কৌ বলিতে চায় (পৃ ১০৩) প্রভৃতি দৃষ্টান্তের চার, পাঁচ ও ছয় মাত্রার পর্বকেই তিনি কলা বলে পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু কোনো কোনো স্থলে উপপর্বকেও বলেছেন কলা। যেমন—শ্রাবণ-গগন, | ঘোর ঘনঘটা (পৃ ১০৫), এ দৃষ্টান্তটা হচ্ছে ‘ষড়্জী’ এবং রবীন্দ্রনাথের মতেই এর প্রতিকলায় ছয় মাত্রা গণ্য হওয়া উচিত (পৃ ১০০-১০১)। কিন্তু তা না করে তিনি এই দৃষ্টান্তটির প্রতিকলায় গগনা করেছেন তিন মাত্রা, অর্থাৎ এ ক্ষেত্রে উপপর্বকেই বলেছেন কলা।

কাওয়ালি—দ্রষ্টব্য ‘তাল’।

গগনাজ (পৃ ১০৮)—একটি প্রাকৃত ছন্দ। এ ছন্দের প্রতিপাদে কুড়িটি স্বরাস্ত্র অক্ষর এবং পঁচিশ কলামাত্রা থাকে। মাত্রাহ্রাসপনের বিশেষ বিধান এই যে, পাদের প্রথমই থাকবে একটি চতুষ্কল গণ (অর্থাৎ চার কলামাত্রার পর্ব) এবং পাদের শেষ দুটি অক্ষর হবে যথাক্রমে লঘু ও গুরু। অন্ত্য অক্ষরের লঘু-গুরু নিয়মিত নয়। যথা—

। ॥
ভংজিঅ | মলঅচোলবই গিবলিঅ গংজিঅ গুজ্জবা।

চতুস্পদ—দ্রষ্টব্য ‘পদ’।

চরণ—দ্রষ্টব্য ‘পদ’।

চলন (পৃ ৩৪)—এটি পারিভাষিক শব্দ নয়। রবীন্দ্রনাথ এই শব্দটি ব্যবহার করেছেন ছন্দপংক্তির বিভাগ অর্থে। এক রকম বিভাগকে বলা যায় পর্ব এবং পর্বের উপবিভাগকে বলা যায় উপপর্ব। চলন শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে কখনও পর্ব অর্থে, কখনও উপপর্ব অর্থে। যেমন—

শরদচন্দ | পবন মন্দ | বিপিন ভরল | কুসুমগন্ধ |

এটি হচ্ছে ষড়্জী অর্থাৎ ষন্মাত্রাপবিক ছন্দ। রবীন্দ্রনাথের মতে এর প্রতিপদক্ষেপে অর্থাৎ চলনে ছয় মাত্রা (পৃ ৩৪)। স্মরণ্য চলন মানে

পর্ব। তার পরেই চার মাত্রার চলন বা পদক্ষেপের দৃষ্টান্ত (পৃ ৩৫) দিয়েছেন এবং অগ্রত্ৰও (পৃ ৪০) এ-রকম চলনের উল্লেখ করেছেন। এসব স্থলেও চলন মানে পর্ব। কিন্তু আবার দুই মাত্রার (সমমাত্রার) তথা তিন মাত্রার (অসমমাত্রার) চলনের কথাও বলা হয়েছে (পৃ ৩৫-৩৬)। সে সব স্থলে চলন মানে উপপর্ব। যেমন—
‘নয়নধারায় | পথ সে হারায় | চায় সে পিছন | পানে’ এটাও ষড়ঙ্গী, কেননা এর প্রতিপদক্ষেপে ছয় মাত্রা। অগ্র পরিভাষায় এর প্রতিপর্বে ছয় মাত্রা এবং প্রতিউপপর্বে তিন মাত্রা। সুতরাং এ স্থলে তিন মাত্রার চলন বলতে উপপর্বই বোঝাচ্ছে। সমচলন, অসমচলন, বিষমচলন প্রভৃতি কথায় (পৃ ৩৫-৩৬) চলন মানে উপপর্ব।

চাল (পৃ ৩৪)—এটিও পারিভাষিক শব্দ নয়। ছন্দের পূর্ণঘতির বিভাগ বা পংক্তিকেই বলা হয়েছে চাল। একএকটি পূর্ণঘতির পরে প্রত্যেক ছন্দেরই পূর্ণরূপের পুনরাবৃত্তি ঘটে। তাই এই পূর্ণঘতির বিভাগ বা চালকে প্রদক্ষিণ বলেও অভিহিত করা হয়েছে। যেমন—

শরদচন্দ পবন মন্দ বিপিন ভরল কুসুমগন্ধ
ফুল মল্লি মালতি যুথি মন্ত মধুপ ভোরনী।

এখানে “আটটি চলনে এই ছন্দের চাল সারা হচ্ছে।” অর্থাৎ আটটি পর্ব নিয়ে এই ছন্দের পূর্ণরূপ বা পংক্তি গঠিত হয়েছে; কেননা আট পর্বের পরেই উক্ত পূর্ণরূপের এক প্রদক্ষিণ সমাপ্ত হয়েছে, তার পরেই পুনরাবর্তন। সুতরাং এখানে চাল বা প্রদক্ষিণ মানে পূর্ণঘতির বিভাগ অর্থাৎ পংক্তি। কিন্তু তার পরেই চাল বা প্রদক্ষিণ বলতে পংক্তি না বুঝিয়ে বোঝাচ্ছে দুই পংক্তি নিয়ে গঠিত শ্লোক বা যুগ্মক (couplet)।
যেমন—

মহাভার | তের কথা | অমৃত স | মান।

কাশীরাম | দাস কহে | শুনে পুণ্য | বান ॥

এখানে চার পর্বের পরে পূর্ণঘতি, তার পরেই পুনরাবর্তন। স্ততরাং আট পদক্ষেপে (চলনে) এর প্রদক্ষিণ (চাল), এই উক্তিতে বুঝতে হবে এখানে দুই পংক্তির যুক্ত রূপটাই অভিপ্রেত। অত্র (পৃ ১২) ত্রিপদী প্রভৃতি বন্ধের পদবিভাগ অর্থেও চাল শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। দ্রষ্টব্য ‘প্রদক্ষিণ’।

চৌতাল—দ্রষ্টব্য ‘তাল’।

চৌপদী (পৃ ১১)—যে ছন্দোবন্ধের প্রতিপংক্তিতে চার পদ অর্থাৎ অধঃঘতির বিভাগ থাকে, তাকেই বলা যায় চৌপদী। পয়ার (বা দ্বিপদী) এবং ত্রিপদীর ত্রায় চৌপদীও ত্রিবিধ: সাধু ছন্দের অক্ষরগোনা, প্রাকৃত-বাংলার সিলেব্লগোনা এবং মাত্রাবৃত্তের কলাগোনা।

প্রথম শীতের মাসে।

শিশির লাগিল ঘাসে।

ছহ করে হাওয়া আসে।

হিহ করে কাঁপে গাত্র।

এই পংক্তিটিতে চার পদ সুস্পষ্ট। প্রতিপদে ‘অক্ষর’সংখ্যা হিসাবে আট মাত্রা। ‘হাওয়া’ শব্দের ‘ওয়া’র উচ্চারণরূপ wa, স্ততরাং এক অক্ষর। এটা সাধু ছন্দের চৌপদী পংক্তি। প্রাকৃত-বাংলার চৌপদীর দৃষ্টান্ত এই (পৃ ১৭)।—

কই পালঙ্ক, কই রে কঞ্চল।

কপনি-টুকরো রইল সঞ্চল।

একলা পাগলা ফিরবে জঙ্গল।

মিটেবে সংকট ঘুচবে ধন্দ।

এর প্রতিপদে সিলেব্লসংখ্যা হিসাবে আট মাত্রা। এর সাধুরূপ দ্রষ্টব্য ১৮ পৃষ্ঠায়। এর মাত্রাবৃত্ত রূপ হতে পারে এ-রকম।—

শয্যা-বস্ত্র নাই ।

শুধু কোপীন চাই ।

অরণ্যে তার ঠাই ।

অস্তরে নাই ভয়-চিন্তা ।

এর প্রতিপদে কলাসংখ্যা হিসাবে আট মাত্রা, কেবল চতুর্থ পদে এগার কলামাত্রা ।

রবীন্দ্রনাথ মনে করেন পয়ার ত্রিপদী চোপদী সবই দুইবর্গ মাত্রার ছন্দ (পৃ ১৩) ; সেজন্ত এগুলিকে কখনও বলেছেন সমমাত্রার ছন্দ (পৃ ৩৬), আর কখনও বলেছেন দ্বৈমাত্রিক ছন্দ (পৃ ৬৭) । অর্থাৎ তাঁর মতে এ সব ছন্দোবদ্ধ দুইমাত্রার উপপর্ব নিয়েই গঠিত হয় । পয়ার সম্বন্ধে এই উক্তি সত্য বটে, কিন্তু ত্রিপদী-চোপদী সম্বন্ধে এ কথা সম্পূর্ণ সত্য নয় । কেননা তিন মাত্রার উপপর্ব কিংবা তিন ও দুই মাত্রার পর্যায়ক্রমিক উপপর্ব নিয়েও ত্রিপদী চোপদী হতে পারে । ত্রৈমাত্রিক উপপর্বের চোপদীর দৃষ্টান্ত দিলাম (পৃ ১৩৯) ।—

সে ধারার টানে | তরৌখানি চলে,

সেই ডাক শুনে | মন মোর টলে,

এই টানাটানি | ঘুচাও জগার,

হয়েছে বিষম | দায় ।

এই চোপদী পংক্তিটির প্রতিপদে দুই পর্ব ; প্রতিপর্বে ছয় ও প্রতি-উপপর্বে তিন মাত্রা, শেষ উপপর্বটি অপূর্ণ । প্রথম পাঁচটি পর্বে উপযতি লুপ্ত, স্তবরাং উপপর্ববিভাগ সুস্পষ্ট নয় । এটাও চোপদী, অথচ এটা দুইবর্গ মাত্রার ছন্দ নয়, এটুকুই লক্ষণীয় ।

‘পদ’ শব্দের সংজ্ঞাপরিচয় দ্রষ্টব্য ।

ছন্দ (পৃ ১১৫)—ছন্দ কথাটি বিভিন্ন স্থলে বিভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হয় ।

এক অর্থ সৌম্য বা সুসংগত ভঙ্গি । যেমন—মুখের ছন্দ, ছবির ছন্দ,

চলার ছন্দ। ছন্দশাস্ত্রেও ছন্দ কথাটি প্রসঙ্গভেদে অন্তত তিনটি বিভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হয়। প্রথমত, পদ্যরচনার বিশেষ রীতি বা পদ্ধতি। যেমন—সাধু- বা সংস্কৃত-বাংলার ছন্দ, প্রাকৃত-বাংলার বা ছড়ার ছন্দ। দ্বিতীয়ত, ছন্দ মানে স্পন্দ বা rhythm। যেমন—সম ও অসম চলনের ছন্দ, চার মাত্রার ছন্দ। গদ্য-ছন্দ বলতেও গদ্যের স্পন্দ বা রিদম্‌ই বোঝায়। যে গদ্যে সুস্পষ্ট স্পন্দ অনুভূত হয় তাকেই বলা যায় ছন্দোময় গদ্য। তৃতীয়ত, ছন্দ মানে পদ্য রচনার বন্ধ বা পদসমাবেশ। যেমন—পয়ার, ত্রিপদী, অমিত্রাক্ষর, মন্দাক্রান্ত। সংকীর্ণার্থে ছন্দ শব্দটি পদ্য-রচনার রীতি, স্পন্দ ও বন্ধ এই তিনের যে-কোনো একটিকে বোঝাতে পারে, ব্যাপকার্থে ওই তিনের সমষ্টিকেই বোঝায়। দ্রষ্টব্য ১১৫ পৃষ্ঠা পাদটীকা ১ এবং ‘লয়’ শব্দের সংজ্ঞাপরিচয়।

ঝাঁপতাল—দ্রষ্টব্য ‘তাল’।

ঝুল্লণা (পৃ ১০২)—প্রাকৃত মাত্রাবৃত্ত রীতির একটি ছন্দোবন্ধের নাম ঝুল্লণা। ঝুল্লণা দুই ‘রূপকল্প’ বা পংক্তি নিয়ে গঠিত। প্রতিপংক্তিতে তিন পদ ; প্রথম ও দ্বিতীয় পদে দশ কলামাত্রা এবং তৃতীয় পদে সতর কলামাত্রা। যতিও তিনটি ; প্রথম ও দ্বিতীয় পদের পরে অর্ধযতি, তৃতীয় পদের পরে পূর্ণযতি। প্রাকৃতপৈঙ্গল গ্রন্থে প্রদত্ত ঝুল্লণার বর্ণনাটিও এই ছন্দেই রচিত। ঝুল্লণার বাংলা প্রতিক্রম এই।—

আজি রাতের যে ফুলগুলি

জীবনে মম উঠিল তুলি

ঝরঝর তারা কালি প্রাতের ফুলেরে দিতে প্রাণ।

—বীথিকা, মরণমাতা

‘তাল’—গানের স্বরপ্রবাহের গতিসাম্য রক্ষার জগ্রে কালপরিমাপের যে ব্যবস্থা, তাকেই বলা হয় তাল। এই ব্যবস্থা অনুসারে গীতকালকে

১ এই অংশটি প্রধানত কৃষ্ণন ঝন্যোপাধায় -কৃত ‘গীতসুত্রসার’ অবলম্বনে রচিত।

কতকগুলি অংশে বিভক্ত করা হয়। এই কালপর্ব গানভেদে বিভিন্ন রকমের হয়। এই কালপর্ব বা তালবিভাগের বৈচিত্র্যের দ্বারাই গানের ছন্দ নিয়ন্ত্রিত হয় (পৃ ২১, ২১৭)। গানের তালবিভাগ ও পঙ্ক্তের পর্ব- বা উপপর্ব-বিভাগ মূলত একজাতীয় বস্তু। গানের কালপরিমাপের একক বা যুনিটকে বলা হয় মাত্রা। মাত্রার আয়তন আপেক্ষিক ; সুরপ্রবাহের লয় অর্থাৎ গতিবেগের দ্রুততা- বা মন্থরতা-ভেদে একই গানের মাত্রা দ্রুত বা দীর্ঘ হয়। কালপর্বের মাত্রাসংখ্যা ও আবর্তনের ভিন্নতা অল্পসারে গানের তালের বিভিন্ন নাম আছে। এই গ্রন্থোক্ত তালগুলির সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল।

একতাল— ত্রিমাত্রক বিভাগের তালবিশেষ। একতালায় চারটি করে বিভাগ থাকে এবং প্রত্যেক বিভাগে থাকে তিন মাত্রা (পৃ ২৭-৩৮)। মোট মাত্রাসংখ্যা বার। একতাল নামের সার্থকতা স্পষ্ট নয়।

কাওয়ালি—এর প্রতিবিভাগ চতুর্মাত্রক। কাওয়ালির তালে চারটি বিভাগ এবং প্রত্যেক বিভাগে চার মাত্রা (পৃ ১২)। মোট মাত্রাসংখ্যা ষোল। কাওয়ালির এক বিভাগে ফাঁক ও তিন বিভাগে তালি পড়ে। একত্র কাওয়ালিকে তেতাল বলে গণ্য করা হয়।

চৌতাল—এই তাল ছয়টি দ্বিমাত্রক বিভাগ নিয়ে গঠিত। একতালার ন্যায় এরও মোট মাত্রাসংখ্যা বার। এর দ্বিতীয় ও চতুর্থ ভাগে ফাঁক, বাকি চার ভাগে তালি। একত্রই এর নাম চৌতাল।

ঝাঁপতাল—এটি হচ্ছে দশ মাত্রার তাল। এর মাত্রাবিচ্ছাস হয় দুই-তিন+দুই-তিন এই পর্যায়ক্রমে। চিত্ত আজি | দুঃখদোলে ইত্যাদি দৃষ্টান্তটি (পৃ ১৫৫) প্রচলিত ঝাঁপতাল নয়। কেননা এর মাত্রাবিচ্ছাসক্রম হচ্ছে তিন-দুই+তিন-দুই। তবে এটিকে ঝাঁপতালের প্রকারভেদ বলে গণ্য করা চলে। রবীন্দ্রনাথ এই ঝাঁপতালজাতীয় বিশিষ্ট তালটির নাম দিয়েছেন ‘ঝম্পক’।

দাদরা— এটি একতালার মতোই একটি ত্রিমাত্রক বিভাগের তাল । প্রধান পার্থক্য এই যে, একতালার চার বিভাগ ও মোট মাত্রাসংখ্যা বার, কিন্তু দাদরার দুই বিভাগ ও মোট মাত্রাসংখ্যা ছয় । দাদরাক লয় দ্রুত ।

ধামার— চোন্দ মাত্রার তাল । এই তালের তিন বিভাগ এবং এক মাত্রাবিস্তারপদ্ধতি হচ্ছে পাঁচ-পাঁচ-চার ।

বনের পথে পথে | বাজিছে বায়ে ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির (পৃ ২৬) তাল-বিভাগ হচ্ছে তিন-দুই-দুই+তিন-দুই । স্বতরাং এটি স্পষ্টতই চৌতাল, একতাল, ধামার বা ঝাঁপতালের পর্যায়ে পড়ে না । বস্তুত এটি একটি নূতন তাল ।

এই হল ‘তাল’ শব্দের সংগীতশাস্ত্রসম্মত পারিভাষিক অর্থ । এই অর্থে তাল শব্দের দ্বারা কয়েকটি কালপর্ব বা তালবিভাগ নিয়ে গঠিত সমগ্র পংক্তির পূর্ণরূপ বোঝায় । এ ছাড়াও তাল শব্দের একটি অপরিভাষিক সাধারণ অর্থ আছে । এই অর্থে তাল মানে রিদম বা ‘ছন্দঃস্পন্দন’। যেমন, ‘তিনমাত্রার তাল’ (পৃ ২১৭) মানে তিন মাত্রার স্পন্দবিভাগ বা উপপর্ব । দ্রষ্টব্য ‘লয়’ ।

তিনমাত্রার ছন্দ—যে ছন্দের উপপর্ব বা ‘চলন’ তিনমাত্রা-পরিমিত তাকে বলা হয়েছে তিনের ছন্দ (পৃ ৩৬), তিনের মাত্রার ছন্দ (পৃ ৪৪), ত্রৈমাত্রিক ভূমিকার ছন্দ (পৃ ৫৪), ত্রৈমাত্রিক ছন্দ (পৃ ৬৭), তিনমাত্রার ছন্দ (পৃ ৭৩) বা তিন যুনিটের ছন্দ (পৃ ২১৩) । এরই অপর নাম অসম ছন্দ । অর্থাৎ ছয়মাত্রা পর্বের ছন্দকেই রবীন্দ্রনাথ বলতেন তিনমাত্রার ছন্দ ।

বিশেষভাবে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, রবীন্দ্রনাথ দুই প্রকৃতির দুটি বিভিন্ন ছন্দকে তিনমাত্রার ছন্দ নামে অভিহিত করেছেন । তিন-মাত্রার ছন্দ মানে তিনমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ । মাত্রাবৃত্তবর্গের ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে প্রতিউপপর্বে থাকে তিন মাত্রা (পৃ ৭৩) । যথা—

চাষের : সময়ে | যদিও : করিনি | ছেলা,

ভুলিয়া : ছিলাম | ফসল : কাটার | বেলা ।

এর প্রতিপর্বে ছয় মাত্রা এবং প্রতি পূর্ণ উপপর্বে তিন মাত্রা স্পষ্ট ।

শরতে : শিশির | বাতাস : লেগে

জল ভরে আসে | উদাসী : মেঘে ।

এখানে দ্বিতীয় লাইনের প্রথম পর্বের উপপর্ববিভাগ স্পষ্ট নয় ।

‘ভরে’ শব্দের মধ্যবর্তী উপযতি লুপ্ত হয়েছে বলে গণ্য করতে হবে ।

এই দুটি দৃষ্টান্তই মাত্রাবৃত্তবর্ণীয় । প্রতিপর্বে ছয় মাত্রা নিয়ে এদের রূপ । সুতরাং এ দুটিকে তিনমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ বলতে বাধা নেই ।

রবীন্দ্রনাথের মতে বাংলা প্রাকৃতবর্ণের ছন্দও তিনমাত্রা-উপপর্ব নিয়ে গঠিত (পৃ ৬২) । যথা—

বৃষ্টি : পড়ে- | টাপুর : টুপুর | নদেয় : এল- | বা-ন

এখানেও প্রতিউপপর্বে তিন মাত্রা গণনীয় । তিনটি উপপর্বে এক মাত্রার ফাঁক রয়েছে, আবৃত্তির টানে সে ফাঁক পূরণ করে নিতে হয় । মাত্রাবৃত্ত-বর্ণের ত্রৈমাত্রিক ছন্দে এ-রকম ফাঁক রাখা চলে না । প্রাকৃতবর্ণের ছন্দে সাধারণত মাঝে মাঝে উক্তরকম ফাঁক থেকে যায়, তবে প্রয়োজন-মতো বেষ্ট্রাক ছন্দও রচনা করা চলে (পৃ ৬৪) । যথা—

স্বপ্ন : আমার | বন্ধন-হীন | সন্ধ্যা : তারার | লজী

মরণ : যাত্রী | দলে ।

কোনো উপপর্বেই ফাঁক নেই । দ্বিতীয় পর্বে উপযতি লুপ্ত হয়েছে বলে উপপর্ববিভাগ সম্ভব নয় । যা হক, এ-রকম বেষ্ট্রাক ছন্দকে লৌকিক ও মাত্রাবৃত্ত উভয় বর্ণের অন্তর্গত বলেই গণ্য করা যায় । এ-রকম উদ্ভারী ছন্দের দৃষ্টান্ত বিরল । দ্রষ্টব্য ‘ফাঁক’ ।

মাত্রাবৃত্তবর্ণীয় তিনমাত্রার ছন্দে অমিত্রাক্ষরের মতো ষতিস্থাপনের স্বাধীনতা নেই, অর্থাৎ এ ছন্দকে প্রবহমান করা চলে না (পৃ ২১৫) ।

প্রাকৃতবর্গীয় ছন্দে প্রবহমানতার বিষয় অন্য প্রগঙ্গে আলোচিত
হল। দ্রষ্টব্য ‘অসমমাত্রার ছন্দ’।

ত্রিপদী (পৃ ১২)—যে ছন্দোবন্ধের প্রতিপংক্তিতে পদসংখ্যা অর্থাৎ
অধঃঘতির বিভাগসংখ্যা তিন, তাকেই বলা যায় ত্রিপদী। রবীন্দ্রনাথ
মনে করেন পয়ার-চৌপদীর ছায় ত্রিপদীও দুইবর্গ-মাত্রার ছন্দ (পৃ ১২),
অর্থাৎ দুইমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ। বস্তুত অসম- এবং বিষম-পর্বিক ছন্দও
দ্বিপদী ত্রিপদী চৌপদী সবই হতে পারে। অসম- ও বিষম-পর্বিক দ্বিপদী
প্রভৃতি একমাত্র কলাগোনা পদ্ধতিতেই রচিত হয়। কিন্তু সমপর্বিক
দ্বিপদী প্রভৃতি বন্ধ কলাগোনা, অক্ষরগোনা ও সিলেবল্গোনা এই
তিন পদ্ধতিতেই রচিত হতে পারে। দ্রষ্টব্য ‘চৌপদী’, ‘দ্বিপদী’ ও ‘পয়ার’।

অক্ষরগোনা ত্রিপদীর দৃষ্টান্ত আছে ১২ এবং ৩৩ পৃষ্ঠায়। উভয়ত্রই
তৃতীয় পদে দুই মাত্রা করে বেশি আছে। কিন্তু ১১২ পৃষ্ঠার ‘চেয়ে
থাকে মুখপানে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিতে তৃতীয় পদে দুই মাত্রা কম। এই
দুই নিয়মই সুপ্রচলিত। রবীন্দ্রনাথ মনে করেন সারদামঙ্গল কাব্যের
ছন্দও ত্রিপদী (পৃ ১৭৮)। বস্তুত তা নয়। ত্রিপদীর ভঙ্গিতে লিখিত
হলেও আসলে ওই ছন্দের প্রতিপংক্তিতে আছে চার পদ। তৃতীয়
লাইনটা দ্বিপদী, আট মাত্রার পরে পদচ্ছেদ অর্থাৎ অধঃঘতি সুস্পষ্ট।
প্রথম দুই পদের সঙ্গে তৃতীয় পদের মিল নেই বলে তৃতীয় ও চতুর্থ পদ
এক লাইনে লিখিত হয়েছে। কিন্তু মিল না থাকলেও ওই যতিটি
ঠিকই আছে। যেখানে আকস্মিকভাবে মিল এসে গেছে সেখানে
ওই পদবিভাগ সঘঙ্গে সন্দেহ থাকে না। দৃষ্টান্ত এই (পৃ ১৭৭)।—

কি বলেছি অভিমানে

শুনো না শুনো না কানে,

বেদনা দিও না প্রাণে

ব্যথার সময়।

দণ্ডকল (পৃ ১০২)—এই ছন্দে প্রতিপাদে বত্রিশ কলামাত্রা থাকে । প্রাকৃতপৈঙ্গলে এই বত্রিশ মাত্রার সমাবেশরীতি সঘঞ্জে কোনো স্পষ্ট নির্দেশ নেই । তবে এই ছন্দের পরিচয় ও দৃষ্টান্ত দেওয়া উপলক্ষ্যে যে দুটি রচনা পাওয়া যায় তার থেকে মনে হয় প্রতিপংক্তির প্রথম দুই মাত্রা আড়ে থাকবে, অর্থাৎ প্রতিপংক্তির গোড়াতেই একটি করে দুই মাত্রার অতিপর্ব থাকা চাই, আর প্রতিপংক্তির শেষ ধ্বনিটি গুরু অর্থাৎ দ্বিমাত্রক হওয়া চাই । ‘কুংতঅরু’র (পৃ ১০২) কুং এবং ‘কুঞ্জপথে’র (পৃ ১১০) কুঞ্, এই দুটিকে অতিপর্ব বলে গণ্য করলেই এ ছন্দের আসল রূপ পরিষ্কৃত হবে । রবীন্দ্ররচিত দৃষ্টান্তটিকে যদি এভাবে রূপান্তরিত করে দেওয়া যায়—

আজি জ্যোৎস্নাহাসিত রাতে
মল্লিকা-মালা হাতে
চলিয়াছে সখীসাথে
কুঞ্জপথে- ।

তা হলেই দণ্ডকল ছন্দের প্রকৃতি অব্যাহত থাকবে । এখানে অতিপর্ব সহ বত্রিশ মাত্রা গণনীয় । সুতরাং দণ্ডকল ছন্দের ভাগগুলি অসমান বলে মনে করা যায় না ।

দল (পৃ ১০২)—প্রাকৃতপৈঙ্গলের টীকায় এই শব্দটি পূর্ণযতির বিভাগ অর্থাৎ পংক্তি অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে । এই অর্থে ‘দল’ শব্দটির প্রয়োগ প্রায় দেখা যায় না । বস্তুত এটি পারিভাষিক শব্দ নয় ।

দল শব্দের একটি অর্থ পাপড়ি । যেমন— ফুলের দল, শতদল কমল । এরই সাদৃশ্যে কথ্যটিকে শব্দপর্ব বা সিলেব্ল্ অর্থে পারিভাষিক শব্দ হিসাবে স্বীকার করে নিলে সুবিধা হয় । তা হলে সিলেব্ল্গোনা (syllabic) ছন্দকে সহজেই ‘দলমাত্রিক’ ছন্দ বলে বর্ণনা করা যায় । তেমনি দুই সিলেব্ল্ ও তিন সিলেব্ল্ -এর শব্দকেও অনায়াসেই

দ্বিদল ও ত্রিদল শব্দ বলে পরিচিত করা যায়। যেমন— ছন্+দ দ্বিদল শব্দ, বৃদ+ধি+মান ত্রিদল শব্দ। তা ছাড়া open syllableকে বলা যায় মুক্তদল (দ, ধি) এবং closed syllableকে বলা যায় বন্ধদল (ছন্, বৃদ, মান)। অযুগ্মধ্বনি-যুগ্মধ্বনি অপেক্ষা মুক্তদল-বন্ধদল অধিকতর সহজবোধ্য ও নিশ্চিতার্থক। দ্রষ্টব্য ‘ধ্বনি’, ‘যুগ্মধ্বনি’ ও ‘সিলেবল’।

দাদরা— দ্রষ্টব্য ‘তাল’।

দুইমাত্রার ছন্দ (পৃ ৩৮)—যে ছন্দের উপপর্ব বা ‘চলন’ দুইমাত্রা-পরিমিত তাকেই বলা হয়েছে দুইমাত্রার ছন্দ বা দ্বৈমাত্রিক ছন্দ (পৃ ৬৭)। এরই অপর নাম সমমাত্রার ছন্দ। অর্থাৎ চতুর্মাত্রাপর্বিক ছন্দকেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন দুইমাত্রার ছন্দ। এই ছন্দেই অমিত্রাক্ষরের প্রবহমানতা স্বাভাবিক (পৃ ১৫৪)। দ্রষ্টব্য ‘সমমাত্রার ছন্দ’।

দ্বাদশাক্ষর ছন্দ (পৃ ২২৬)—এটি পারিভাষিক নাম নয়। যে ছন্দোবন্ধের প্রতিলাইনে বারটি করে অক্ষরমাত্রা থাকে, তাকেই রবীন্দ্রনাথ দ্বাদশাক্ষর বলে বর্ণনা করেছেন। পয়ারের প্রতিলাইনে থাকে চৌদ্দ অক্ষর। তারই তুলনায় একে বলা হয়েছে দ্বাদশাক্ষর। ২২৭ পৃষ্ঠায় যে দৃষ্টান্তটি উদ্ধৃত হয়েছে সেটিকে বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে, এর প্রত্যেক লাইনে আছে দুটি করে ছয় মাত্রার পর্ব। যেমন—

সে প্রভামণ্ডলী | মাঝে সমুজ্জ্বলা।

এ-রকম ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে অযুক্তযুক্তনির্বিশেষে অক্ষরমাত্রার প্রয়োগ রবীন্দ্রনাথের কানকে পীড়া দিত। তাই তিনি বলেছেন, এ-রকম ছন্দে ‘প্রত্যেক যুক্ত অক্ষরে রসনা বাধা প্রাপ্ত হয়’ (পৃ ২২৭)। সেইজন্য তিনি নিজেও এককালে ‘তিনমাত্রামূলক’ অর্থাৎ ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে যুক্তাক্ষর বর্জন করে চলতেন (পৃ ৬৬, ১২৫)। পরবর্তী কালে মানসী রচনার সময়ে যখন তিনি এইজাতীয় ছন্দে অক্ষরমাত্রার পরিবর্তে

কলামাত্রা গণনার রীতি প্রবর্তন করেন, তখন আর ‘দ্বাদশাক্ষর’-শ্রেণীর ছন্দে যুক্তাক্ষর প্রয়োগে বাধা রইল না (পৃ ৫, ৬৭, ১২৫)। ফলে মানসী রচনার সময় থেকে বাংলা সাহিত্যে ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে অক্ষরমাত্রা গণনার রীতি অর্থাৎ যুগ্মধ্বনি বা রুদ্ধদলকে সংকুচিত করে একমাত্রা বলে গণনার রীতি অচল হয়ে গিয়েছে। রবীন্দ্রনাথের মতে আজকাল এই রীতির ছন্দে রুদ্ধদলের সংকোচন ক্ষমার অযোগ্য অপরাধ বা অত্যাচার (পৃ ৫৪, ১২৪, ২১৪)। কড়ি ও কোমল কাব্যের ‘বিরহ’ এবং মানসী কাব্যের ‘ভুলভাঙা’, এই দুটি কবিতা রচনার সময় (১৮৮৭) থেকেই রবীন্দ্রনাথ ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে সংকুচিত রুদ্ধদলের প্রয়োগ বর্জন করেন। এইজাতীয় ছন্দে উক্তপ্রকার ধ্বনিসংকোচের ফলেই ‘প্রত্যেক যুক্ত অক্ষরে রসনা বাধা প্রাপ্ত হয়’। তাই তাঁর মতে দ্বাদশাক্ষর-জাতীয় ছন্দে যুক্তাক্ষর (শব্দের মধ্য- ও অন্ত-স্থিত) ব্যবহার ‘অত্যাচার’ অর্থাৎ ‘ছন্দোভঙ্গ’ (পৃ ১৭৮) বলেই গণ্য।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, তিনি দায়ে পড়ে একটিমাত্র রচনায় এ-রকম অত্যাচার করেছেন অর্থাৎ ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দে যুগ্মধ্বনি বা রুদ্ধদলকে সংকুচিত করে এক যুনিট বা কলামাত্রা বলে গণ্য করেছেন (পৃ ১২৪-২৫, ২১৪-১৫)। যথা—

প্রভু বৃদ্ধ লাগি । আমি ভিক্ষা মাগি ।

বসন্ত ‘বিরহ’ এবং ‘ভুলভাঙা’ রচনার (১৮৮৭) পরবর্তী কালেও রবীন্দ্রসাহিত্যে এ-রকম রচনার আরও দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া প্রয়োজন। প্রথমত, মানসী কাব্যেরই কোনো কোনো রচনাতে এ-রকম ব্যতিক্রমের দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। যেমন, ‘নববঙ্গ-দম্পতির প্রেমালাপ’ কবিতাটিতে (১৮৮৮) আছে—

বসন্ত কি নাই । বনলক্ষ্মী তাই ।

কাদিছে আকুল । স্বরে ?

অতঃপর চিত্রা কাব্যের ‘দুঃসময়’-নামক কবিতাটি (১৮৯৪)

উল্লেখযোগ্য। এর প্রথম দুই লাইন এই।—

বিলম্বে এসেছ | রুদ্ধ এবে দ্বার,

জনশূন্য পথ | রাত্রি অন্ধকার।

—দুঃসময়, চিত্রা (রচনাবলী ৪)

‘কথা’ কাব্যের ‘প্রভু বুদ্ধ লাগি’ ইত্যাদি পূর্বোল্লিখিত কবিতাটি (শ্রেষ্ঠ ডিক্সা, ১৮৯৭) ‘দুঃসময়’ রচনার পরবর্তী। ‘কাহিনী’ গ্রন্থের ‘লক্ষ্মীর পরীক্ষা’ নাটিকাটিতেও (১৮৯৭) কিছু কিছু ব্যতিক্রমের দৃষ্টান্ত আছে। যথা—

মরেওনি বটে | জন্মেওনি কভু।...

খবর্দার কেউ | নোড়ো চোড়ো নাকো।

এগুলিকে দ্বাদশাক্ষর ছন্দের পর্যায়ভুক্ত করা যায় না। বস্তুত এগুলি মাত্রাবৃত্ত বা কলামাত্রা-পর্ব ছন্দের ব্যতিক্রম মাত্র। অতঃপর এ প্রসঙ্গে নৈবেদ্য কাব্যের (১৯০১) প্রথম কবিতাটির উল্লেখ করা যেতে পারে। যথা—

তোমার বিচিত্র | এ ভবসংসারে |

কর্মপারাবার | পারে হে,

নিখিল জগৎ | জনের মাঝারে |

দাঁড়াব তোমারি | সম্মুখে।

এটিও ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দ। অথচ এখানে যুগ্মধ্বনি বা রুদ্ধদলকে সংকুচিত করে এক কলামাত্রা বলে গণ্য করা হয়েছে। ফলে এ সব রচনা পড়বার সময় যুক্তাক্ষরগুলিতে রসনা বাঁধা প্রাপ্ত হয়। এইজন্যই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, ‘তখন ছন্দের সদর রাস্তাও গ্রাম্য রাস্তার মতো এবড়ো-খেবড়ো থাকত, অভ্যাসের গতিকে কেউ সেটাকে নিন্দনীয় বলে মনেও করেনি’ (পৃ ৬৬)।

দ্বিপদী—যে ছন্দোবন্ধের প্রতিপংক্তিতে পদসংখ্যা অর্থাৎ অর্থ্যতির বিভাগসংখ্যা দুই, তাকেই বলা যায় দ্বিপদী। দ্বিপদী-চৌপদীর ভ্রাম দ্বিপদীও প্রকৃতিভেদে ত্রিবিধ : সাধু ছন্দের অক্ষরগোনা, প্রাকৃত-বাংলার সিলেব্লগোনা এবং মাত্রাবৃত্তের কলাগোনা।

দ্বিপদীরই প্রকারবিশেষের প্রচলিত নাম পয়ার। যে দ্বিপদীর প্রথম পদে আট এবং দ্বিতীয় পদে ছয় মাত্রা, তাকেই বলা হয় পয়ার। পয়ারের প্রথম পদে দুই পর্ব এবং দ্বিতীয় পদে দেড় পর্ব; প্রতিপর্বে চার মাত্রা এবং প্রতিউপপর্বে দুই মাত্রা। এইজগুই রবীন্দ্রপরিভাষায় পয়ারকে সমমাত্রার ছন্দ, দুইবর্গ-মাত্রার ছন্দ, দ্বৈমাত্রিক ভূমিকার ছন্দ ইত্যাদি নাম দেওয়া হয়েছে।

পয়ার অক্ষরগোনা, সিলেব্লগোনা ও কলাগোনা, এই তিন রকমই হতে পারে। দ্রষ্টব্য ‘পয়ার’।

যে-সব দ্বিপদী দুইমাত্রা-উপপর্ব নিয়ে গঠিত নয়, তাদের শুধু কলাগোনা রূপই হয়, অথ রূপ আজকাল স্বীকৃত হয় না।

সকল : বেলা | কাটিয়া : গেল ॥

বিকাল : নাহি। যায়।

দুই ছত্রে লেখা হলেও এখানে ছন্দের পংক্তি একটাই (পৃ ১০৭-০৮)। পংক্তিটা দ্বিপদী; প্রত্যেক পদ তিন-দুই মাত্রার বিষম পর্ব নিয়ে গঠিত, শেষ পদ ঋণ্ডিত। এ রকম ছন্দের কলাগোনা রূপই চলে, অক্ষরগোনা কিংবা সিলেব্লগোনা রূপ অচল।

আরএকটা দৃষ্টান্ত (পৃ ৭১) এই।—

তরগী বেয়ে শেষে | এসেছি ভাঙা ঘাটে।

এটা তিন-দুই-দুই মাত্রার বিষমপবিক একপদী। এরও অক্ষরগোনা রূপ অচল। যেমন—

সায়াক্ অন্ধকারে | এসেছি ভগ্ন ঘাটে।

রবীন্দ্রনাথ বলেন, এর কোমর ভেঙে গেছে (পৃ ৭২)। এর কারণ অসম- ও বিসম-পর্বক ছন্দের ‘শেষগণশক্তি’ অর্থাৎ সংকোচনক্ষমতা নেই। কিন্তু এসব ছন্দ যে যুগ্মধ্বনিকেই সহিতে পারে না তা নয়। তার দৃষ্টান্তও রবীন্দ্রনাথ দিয়েছেন (পৃ ৭২)।—

অন্ধ রাতে যবে | বন্ধ হল দ্বার ।

এখানে যুগ্মধ্বনিগুলি সংকুচিত না হয়ে সম্প্রসারিতই হয়েছে।

দ্বিপদী শব্দটি রবীন্দ্রনাথ ব্যবহার করেন :নি। অবশ্য এক স্থানে (পৃ ১১৮) ওই শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে, কিন্তু পারিভাষিক অর্থে নয়।

ধামার—দ্রষ্টব্য ‘তাল’।

ধ্বনি (পৃ ৫০)—অপারিভাষিক অর্থে ধ্বনি মানে স্বর বা রব। যেমন—
কুহুধ্বনি, ধ্বনিমাধুর্য। ছন্দশাস্ত্রের পরিভাষায় ধ্বনি মানে সিলেব্ল্ অর্থাৎ একপ্রযত্নোচ্চারিত শব্দাংশ (পৃ ৫০, ৭৪, ৯০)। র+বীন্+ত্র শব্দে তিনটি ধ্বনি বা সিলেব্ল্। ছন্দের আলোচনায় ধ্বনি শব্দটি যখন লঘু, গুরু, অযুগ্ম, যুগ্ম প্রভৃতি বিশেষণাধীন অথবা গণনীয় বিষয় হয়, তখনই এটি সিলেব্ল্ অর্থে স্বীকার্য। আকৃতিভেদে ধ্বনি দ্বিবিধ, অযুগ্ম এবং যুগ্ম। দৈ, বৌ, ছই, ঢেউ প্রভৃতি রুদ্ধস্বরাস্ত এবং জল, তান, দিন, কুল, শেষ্ প্রভৃতি ব্যঞ্জনাস্ত ধ্বনিকে বলা যায় যুগ্মধ্বনি (closed syllable) এবং মা, কি, হু, সে, দো প্রভৃতি মুক্তস্বরাস্ত ধ্বনিকে বলা যায় অযুগ্মধ্বনি (open syllable)। ‘সৌভাগ্য’ শব্দে সৌ এবং ভাগ্ যুগ্মধ্বনি, গ্য অযুগ্ম-ধ্বনি। সুতরাং ‘যুগ্মধ্বনি’ শব্দটার পরিবর্তে শুধু ‘সিলেব্ল্’ শব্দ ব্যবহার করাই যথেষ্ট নয় (পৃ ৫০)। দ্রষ্টব্য ‘দল’।

পংক্তি (পৃ ১৫০)—অপারিভাষিক অর্থে পংক্তি মানে লাইন বা ছত্র (পৃ ১০৭)। পারিভাষিক অর্থে অপ্রবহমান বন্ধের পূর্ণঘতি-বিভাগের নাম পংক্তি।

প্রবহমান বন্ধেও অপ্রবহমান বন্ধের নির্দিষ্ট পূর্ণঘতি-বিভাগকেই

পংক্তি বলা হয় (পৃ ১২২) । অর্থাৎ প্রবহমান বন্ধে পূর্ণঘতির বিভাগকে পংক্তি বলা হয় না, কেননা ভাবের প্রয়োজনে পূর্ণঘতিনির্দিষ্ট পংক্তি-সীমাকে অতিক্রম করে যাওয়াই এই বন্ধের বৈশিষ্ট্য । এইজন্যই প্রবহমানতার নাম দেওয়া হয়েছে পংক্তিলঙ্ঘন (পৃ ১৫৬) । এই বৈশিষ্ট্যের কথা স্বরণ করেই রবীন্দ্রনাথ অমিত্রাক্ষর ছন্দকে পংক্তিলঙ্ঘক নামে অভিহিত করেছেন ।

পংক্তি বোঝাতে রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন স্থলে বিভিন্ন শব্দ ব্যবহার করেছেন । যথা— অবয়ব, চাল, পদ, প্রদক্ষিণ, রূপকল্প ।

পদ—পারিভাষিক অর্থে পদ মানে অর্ধঘতিনির্দিষ্ট ছন্দোবিভাগ । দ্বিপদী, ত্রিপদী, চৌপদী প্রভৃতি শব্দে পদ কথাটি পারিভাষিক অর্থেই প্রযুক্ত হয় । পয়ার ছন্দের প্রতিপংক্তি অর্ধঘতির দ্বারা দুই পদে বিভক্ত (পৃ ১০) । অর্থাৎ পয়ারপংক্তি হচ্ছে আসলে দ্বিপদী । ত্রিপদীর প্রতিপংক্তি তিন পদে বিভক্ত (পৃ ১২) । চৌপদীতে চার পদ (পৃ ১১) । ‘প্রথম শীতের মাসে...হি হি করে কাঁপে গাত্র’ এই পংক্তিটিকে ‘আট মাত্রার ঝাঁক’ দিয়েই পড়া-যাক আর ‘ছয় মাত্রার কায়দায়’ই পড়া যাক, এই পংক্তিটি যে চৌপদী তাতে সন্দেহ নেই ; কারণ উভয় রীতিতেই এটি তিনটি অর্ধঘতির দ্বারা চার ভাগে বিভক্ত হয় । এই প্রসঙ্গে সহজপাঠ প্রথম ভাগের একটি কবিতার (সপ্তম পাঠ) ছন্দও উল্লেখযোগ্য । রবীন্দ্রনাথ বলেন, ‘এ ছন্দটি দুই মাত্রায় অথবা তিন মাত্রায় পড়া যায়’ । দুই মাত্রা, যথা—

কাল | ছিল | ডাল | খালি ।

আজ | ফুলে | যায় | ভরে ।

এ হচ্ছে উপপর্ব-বিভাগ, প্রতিউপপর্বে দুই মাত্রা । অর্থাৎ আসলে এটি চতুর্মাত্রপর্বিক ছন্দ । এখানে পর্ববিভাগ না দেখিয়ে উপপর্ববিভাগ দেখানো হয়েছে । তিন মাত্রা, যথা—

কাল ছিল ডাল | খালি— ।

আজ ফুলে যায় | ভরে— ।

এ হচ্ছে পর্ববিভাগ, প্রতিপর্বে ছয় মাত্রা। অর্থাৎ এটি ‘ছয় মাত্রার কায়দায়’ পড়ার বিভাগ। এর প্রতিউপপর্বে তিন মাত্রা। কিন্তু এখানে উপষতি লোপ পেয়েছে। তাই দণ্ডচিহ্নের দ্বারা তিন মাত্রার উপপর্ব বিভাগ না দেখিয়ে একেবারে পর্ববিভাগই দেখানো হয়েছে। ‘তিন মাত্রার তালে’ পড়া আর ‘ছয় মাত্রার কায়দায়’ পড়া মূলত একই। তিন মাত্রার উপপর্ব নিয়েই ছয় মাত্রার পর্ব গঠিত হয়।

প্রথম : শীতের | মাসে— ।

শিশির : লাগিল | মাসে— ।

এ হচ্ছে উপপর্ব-বিভাগ। এখানে উপষতি লোপ পায়নি (পৃ ১১)।

এই প্রসঙ্গে ‘নটরাজ’ কাব্যের (১২৩১) ‘মনের মামুষ’ কবিতাটিও স্মরণীয়। গ্রন্থের পাদটীকায় কবি স্বয়ং এই কবিতাটির ছন্দোবিশ্লেষণ করেছেন এভাবে।— “এই ছন্দ চৌপদীজাতীয় নহে। ইহার ঘটবিভাগ নিম্নলিখিতরূপে—

কত না দিনের | দেখা

কত না রূপের | মাঝে ।

সে কার বিহনে | একা

মন লাগে নাই | কাজে ॥”

অর্থাৎ এটিকে চার মাত্রার কায়দায় পড়তে হবে না, ছয় মাত্রার কায়দায় পড়াই কবির অভিপ্রেত। চিরুষোগে দেখানো না হলেও এর তিনমাত্রা-উপপর্বের বিভাগ সহজেই বোঝা যায়। চতুর্থ লাইনে এই বিভাগ কানে লাগে না। কারণ এখানে উপষতি লুপ্ত হয়েছে।

অপারিভাষিক অর্থে পদ মানে পূর্ণঘতিনিদিষ্ট ছন্দোবিভাগ অর্থাৎ পংক্তি। যেমন—চতুর্দশপদী কবিতা। রবীন্দ্রনাথ এই অর্থেই পদ

শব্দটির প্রয়োগ করেছেন বেশি (পৃ ৬২-৭০, ৭৩, ১০১)। চতুর্দশপদী কবিতা মানে চোদ্দ পংক্তির কবিতা, যদিও এর প্রত্যেক পংক্তিই পারিভাষিক অর্থে দ্বিপদী। অল্পরূপভাবে রবীন্দ্রনাথ চার পংক্তি বা লাইনের রচনাকে চৌপদী নামে অভিহিত করেছেন। ফাল্গুনী নাটকে এ-রকম চৌপদী রচনার অনেক দৃষ্টান্ত আছে। যথা—

যে পদে লক্ষ্মীর বাস, দিন অবসানে
সেই পদে মূদে দল সকলেই জানে।
গৃহ ঘর ফুটে আর মূদে পুনঃপুনঃ
সে লক্ষ্মীরে ত্যাগ করো, শুন, মূঢ়, শুন ॥

পারিভাষিক অর্থে এটিকে চৌপদী চলা চলে না। অপারিভাষিক অর্থে এই ‘রচনা’টিকে চৌপদী বলা যেতে পারে, কিন্তু ছন্দের বিচারে এর প্রতি পংক্তিই দ্বিপদী।

কোনো কোনো স্থলে পর্ব এবং অগ্নত্র উপপর্ব অর্থেও পদ শব্দ প্রযুক্ত হয়েছে। যেমন—‘কাঁপিলে : পাতা | নড়িলে : পাখি’ এখানে প্রত্যেকটি উপপর্ব পদ নামে অভিহিত হয়েছে (পৃ ১৪)। ‘অহহ কল | -য়ামি বল | -য়াদিমণি | -ভূষণং’ এই দৃষ্টান্তটির প্রত্যেক পর্ব (পাঁচ মাত্রার) পদ নামে বর্ণিত হয়েছে (পৃ ৪০)। পয়ারের পর্বকে কোথাও বলা হয়েছে ‘পদক্ষেপ’ (পৃ ৩২), আবার অগ্নত্র পয়ারের পদকেই ‘পদক্ষেপ’ বলা হয়েছে (পৃ ৪১)।

সংস্কৃতে শ্লোকের একচতুর্থাংশকে পাদ বা পদ বলা হয়। ‘চরণ’ পদের প্রতিশব্দ। এই হিসাবে উক্ত চতুর্থাংশ বোঝাতে চরণ শব্দও ব্যবহৃত হয়। পদ ও চরণ কখনও বিভিন্নার্থে প্রযুক্ত হয় না। বাংলায় পংক্তি অর্থে পদ শব্দের জায় চরণ শব্দের প্রয়োগও দেখা যায়। রবীন্দ্রনাথ হন্দ-আলোচনায় কোনো অর্থেই চরণ শব্দ ব্যবহার করেন নি। পংক্তি

অর্থাৎ পূর্ণঘতির বিভাগ বোঝাতে তিনি সাধারণত পদ শব্দই ব্যবহার করেছেন (পৃ ১০৩, ১০৭) ।

পদ ও চরণ এই দুটি সমার্থক শব্দকে বিভিন্নার্থে প্রয়োগ করা সংগত নয় । আর, পদ শব্দটিকেও একই সঙ্গে অধর্ষতির বিভাগ ও পূর্ণঘতির বিভাগ এই দুই অর্থে ব্যবহার করা বাঞ্ছনীয় নয় । ত্রিপদী চৌপদী প্রভৃতি সর্বস্বীকৃত পারিভাষিক কথায় পদ শব্দের যা অর্থ, তাই স্বীকার্য ।

পয়ার (পৃ ৭০-৭১)—যে ছন্দোবন্ধের পংক্তি আট মাত্রা ও ছয় মাত্রার দুই পদ নিয়ে গঠিত তার প্রচলিত পারিভাষিক নাম পয়ার । পয়ার-পংক্তি দ্বিপদী, আট মাত্রার পরে অধর্ষতি । আধুনিক কালে আট ও দশ মাত্রার দীর্ঘ পয়ার রচনার রীতি দেখা দিয়েছে (পৃ ৪৬, ৬৯) । দ্বিজেন্দ্রনাথের স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যে (১৮৭৫) এই দীর্ঘ দ্বিপদীর প্রয়োগ দেখা যায় । কিন্তু আঠার মাত্রার ‘মহাপয়ার’ অর্থাৎ দীর্ঘ দ্বিপদী ‘দ্বিজেন্দ্রনাথের সৃষ্টি’ (পৃ ১২০) এবং স্বপ্নপ্রয়াণেই ‘এর প্রথম প্রবর্তন দেখা গেছে’ (পৃ ৪৬), এ কথা স্বীকার্য নয় । রঙ্গলালের পদ্মিনী-উপাখ্যান কাব্যেও (১৮৫৮) এই মহাপয়ারের দৃষ্টান্ত আছে । রবীন্দ্রনাথ সম্ভবত এই ছন্দ রচনার প্রবর্তনা পেয়েছিলেন স্বপ্নপ্রয়াণ থেকেই এবং তিনিই এটিকে সুপ্রচলিত করেছেন ।

প্রকৃতিভেদে পয়ার ত্রিবিধ । প্রথম, সাধু ছন্দের ‘অক্ষরগোনা’ পয়ার । দৃষ্টান্ত—সতত হে নদ তুমি ইত্যাদি (পৃ ১৪২) । এই অক্ষরগোনা পয়ারের বহু দৃষ্টান্ত আছে গ্রন্থের নানা অধ্যায়ে । এ ছন্দে এক ‘অক্ষরে’ এক মাত্রা ধরা হয় । দ্বিতীয়, ছড়া বা লোকসাহিত্যের ‘মাত্রাগোনা’ পয়ার । দৃষ্টান্ত—এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা ইত্যাদি (পৃ ১৪৩) । এ ছন্দে প্রত্যেক সিলেব্লেই এক মাত্রা বলে গণ্য করা হয় । শব্দের হ্রস্ব বর্ণকে বাদ দিয়ে গণনা করলে তার সিলেব্ল-সংখ্যাই পাওয়া যায় । ‘এপার’ শব্দে দুই সিলেব্ল, সুতরাং দুই মাত্রা । এটাই লৌকিক

ছন্দেয় রীতি। পলাতকার ছন্দকেও রবীন্দ্রনাথ লৌকিক রীতির পয়ার বলেই মনে করেন, যদিও তা ‘বেড়াভাড়া’ অর্থাৎ অসমপংক্তিক ও প্রবহমান (পৃ ১৫৭)। আঠার মাত্রায় লৌকিক দীর্ঘপয়ারের দৃষ্টান্তও আছে। এই দীর্ঘপয়ার প্রবহমান ও অপ্রবহমান দুই-ই হতে পারে (পৃ ১৮৮)। তৃতীয়, মাত্রাবৃত্ত (পৃ ১৩২ পাদটীকা ৫) বা কলাগোনা পয়ার। এ ছন্দে এক কলায় এক মাত্রা ধরা হয়। অযুগ্মধ্বনিতে এক কলা, যুগ্মধ্বনিতে দুই কলা। মানসী কাব্যের ‘নিফল উপহার’ কবিতাটি মাত্রাবৃত্ত পয়ারের প্রথম দৃষ্টান্ত—‘নিম্নে যমুনা বহে’ ইত্যাদি (পৃ ১৮১ এবং পাদটীকা)। অনতিকাল পরেই রবীন্দ্রনাথ এই নূতন রীতির পয়ার রচনা ত্যাগ করেন (পৃ ৬৭) এবং উক্ত ‘নিফল উপহার’ কবিতাটিকে ‘নিম্নে আবতিয়া ছুটে যমুনার জল’ ইত্যাদি রূপে সাধু বা অক্ষরগোনা পয়ারে পরিবর্তিত করেন (পৃ ১২৩)। সম্ভবত তিনি মাত্রাবৃত্ত পয়ার রচনায় তৃপ্তিলাভ করতে পারেন নি। আরও পরবর্তী কালে কিন্তু তিনি মাত্রাবৃত্ত রীতিতে বহু পয়ার রচনা করেছেন (পৃ ৭৮)। পরবর্তিকালীন মাত্রাবৃত্ত পয়ারের একটি দৃষ্টান্ত এই।—

সূর্য চলেন ধীরে সন্ধ্যাসী-বেশে
পশ্চিম নদীতীরে সন্ধ্যার দেশে
বনপথে প্রান্তরে লুপ্তিত করি
গৈরিক গোধূলির স্নান উত্তরী।

—তপস্যা, পাঠপ্রচয় চতুর্থ ভাগ

পয়ারের ত্রায় ত্রিপদী-চৌপদীও সাধু, লৌকিক ও মাত্রাবৃত্ত-ভেদে ত্রিবিধ। ত্রৈবি ‘মালঝাঁপ’।

পয়ারজাতীয় ছন্দ (পৃ ৬৬-৬৭)—রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেন সাধু, সমমাত্রার বা দুইমাত্রার ছন্দ তাকেই বলেছেন পয়ারজাতীয়, পয়ারশ্রেণীয় (পৃ ১১৮) বা পয়ারসুপ্তদ্বয় (পৃ ৬৭)। এই বর্ণের

ছন্দকেই বলা হয় অক্ষরবৃত্ত বা অক্ষরগোনা (পৃ ১৪২) ; প্রচলিত মতে অক্ষরসংখ্যা অনুসারেই এ শ্রেণীর ছন্দের মাত্রাগণনা করা হয় ।

অক্ষরবৃত্ত নামের মতো পয়ারজাতীয় নামটিও সমীচীন নয় । কেননা বাংলা ছন্দের তিন শাখাতেই পয়ার রচনা সুপ্রচলিত । ত্রিবিধ পয়ারের কথা পূর্বেই বলা হয়েছে ।

এই পয়ারজাতীয় ছন্দের বিশেষত্ব হচ্ছে তার শোষণশক্তি (পৃ ৩৮) বা স্থিতিস্থাপকতা (পৃ ১২১) । এ কথার অর্থ এই যে, এ রীতির ছন্দে ব্যঞ্জনান্ত যুগ্মধ্বনিকে প্রায় সর্বত্রই সংকুচিত করে এক মাত্রায় পরিণত করা হয়, ফলে যথেষ্টভাবে যুক্তাক্ষরবহুল শব্দপ্রয়োগ করলেও মাত্রাবৃদ্ধি ঘটে না । বলা প্রয়োজন যে, এ রীতির ছন্দে শব্দের অন্তস্থিত যুগ্মধ্বনির সংকোচন হয় না ।

পর্ব (পৃ ২৪)—পংক্তির লঘুঘতিনির্দিষ্ট বিভাগকে বলা হয় পর্ব । পর্বই ছন্দের প্রধান নির্ভর । পর্বের প্রকৃতি, আকৃতি ও সমাবেশপদ্ধতির দ্বারাই ছন্দের রূপ ও অবয়ব নিয়ন্ত্রিত হয় । কিন্তু রবীন্দ্রনাথ পর্বের চেয়ে উপপর্বকেই ছন্দের প্রধান অবলম্বন মনে করতেন । তাই তিনি সমস্ত বাংলা ছন্দকে সম, অসম ও বিষম এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন (পৃ ১৫) । সমমাত্রার ছন্দ মানে দুইমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ ; অসমমাত্রার ছন্দ মানে তিনমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ ; আর, যে ছন্দের পর্ব তিনমাত্রা- ও দুইমাত্রা-উপপর্বের সমবায়ে গঠিত তাকেই বলেছেন বিষমমাত্রার ছন্দ । উপপর্ব বোঝাতে রবীন্দ্রনাথ কখনও ব্যবহার করেছেন ‘চলন’ (পৃ ৩৫) এবং কখনও ব্যবহার করেছেন ‘ভূমিকা’ (পৃ ৫৪) । ত্রৈমাত্রিক ভূমিকা মানে তিন মাত্রার উপপর্ব ।

উপপর্বকে ছন্দের প্রধান অবলম্বন মনে করলেও রবীন্দ্রনাথ পর্ব-বিভাগকে অস্বীকার করেননি । যখন তিনি বলেন পাঁচ মাত্রার ছন্দ (পৃ ১৫), তখন পাঁচ মাত্রার পর্ব-গঠিত ছন্দই তাঁর অভিপ্রেত ; ছয় মাত্রার

ছন্দ, ছয়মাত্রার কায়দা (পৃ ১১-১২) বা ‘ষড়ঙ্গী’ (পৃ ১০০) বলতে ছয়মাত্রা-পর্বের ছন্দ বোঝায়। পর্ব শব্দ ব্যবহার না করলেও তার প্রতিশব্দ হিসাবে রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি অপারিভাষিক শব্দ ব্যবহার করেছেন। যেমন—পা (পৃ ১১), পদক্ষেপ (পৃ ৩৪), মাত্রাভাগ (পৃ ২২), পূর্ণভাগ (পৃ ২৬), ভাগ (পৃ ১০০), কলা (পৃ ১০১), ধনিগুচ্ছ (পৃ ১৫৩)। এক জায়গায় তিনি পর্ব শব্দটি ব্যবহার করেছেন সংস্কৃত ছন্দের ষতিবিভাগ অর্থে (পৃ ১২০)। সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রে পর্ব অর্থে ‘গণ’ শব্দের ব্যবহার দেখা যায়। যেমন—চতুষ্কল গণ, মানে চার-কলামাত্রার পর্ব।

পর্বাক্ষ (পৃ ২৫)—এটি অমূল্যাবাবুর ব্যবহৃত পরিভাষা। রবীন্দ্রনাথ নিজেকে এই শব্দটি ব্যবহার করেন নি। পর্বের উপধতি-নিদিষ্ট উপবিভাগকে অর্থাৎ উপপর্বকেই অমূল্যাবাবু বলেন পর্বাক্ষ। রবীন্দ্রনাথ তাকে কখনও বলেছেন ‘চলন’, কখনও ‘ভূমিকা’।

প্রদক্ষিণ (পৃ ৩৪)—ছন্দের পূর্ণঘতির বিভাগ অর্থাৎ পংক্তিকেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন প্রদক্ষিণ। এ শব্দটিকে পারিভাষিক বলে মনে করা যায় না। এর অর্থেরও স্থিরতা নেই। দ্রষ্টব্য ‘পংক্তি’।

প্রস্বর (accent)—ইংরেজিতে যাকে বলা হয় এক্সেন্ট্ তার বাংলা অপারিভাষিক নাম ঝাঁক। এই গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ নানা প্রসঙ্গেই এক্সেন্ট্ অর্থে ঝাঁক শব্দটি ব্যবহার করেছেন। যেমন, ‘ইংরেজিতে প্রত্যেক শব্দেরই একটি নিজস্ব ঝাঁক আছে’ (পৃ ১)। ছন্দের পরিভাষায় ঝাঁক বা এক্সেন্ট্কে বলা যায় প্রস্বর; তাতে প্রস্বরণ, প্রস্বরিত, প্রাস্বরিক প্রভৃতি শব্দ গঠনের সুবিধা হয়।

বাংলা গদ্যে উচ্চারণের ঝাঁকটা সাধারণত বাক্যের আরম্ভে পড়ে (পৃ ১)। কিন্তু প্রয়োজনমতো ‘বাক্যের পর্বে পর্বে’ও ঝাঁক দেওয়া যায়। আর “বাংলা ছন্দে যে পদবিভাগ হয় সেই প্রত্যেক পদের গোড়াতেই একটি করিয়া ঝোঁকালো শব্দ কাপ্তেনি করে” (পৃ ২)।

এখানে ‘পদ’ শব্দ প্রয়োজনমতো পদ, পর্ব বা উপপর্ব অর্থে গ্রহণীয়। এক দৃষ্টান্ত দ্রষ্টব্য ১১-১৫ পৃষ্ঠায়। বাংলা ছন্দে যতিবিভাগের গোড়াতে যেখানে ঝোঁক পড়ে সেখানেই তালি দিতে হয় এবং তদনুসারেই ছন্দের স্পন্দন বা লয় অর্থাৎ রিদম ধরা পড়ে (পৃ ৪২-৪৩)। তিনমাত্রার ঝোঁক (পৃ ৯৮) কথার দ্বারা বোঝা যায় তিনমাত্রা-উপপর্বের ঝোঁক।

একটা প্রচলিত ধারণা এই যে, শুধু চলতি বাংলার ছড়াজাতীয় ছন্দেই ঝোঁক বা প্রস্বরের প্রভাব দেখা যায় অর্থাৎ শুধু এইজাতীয় ছন্দকেই বলা যায় প্রাসঙ্গিক ছন্দ। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যে-সব দৃষ্টান্তে প্রস্বরচিহ্ন দিয়ে ঝোঁক বা তালি দেবার নিয়ম ও বৈচিত্র্য সঙ্ক্ষে আলোচনা করেছেন, সেগুলি প্রায় সবই ছড়াজাতীয় ছন্দোন্নীতির বহির্বর্তী। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথের মতে বাংলা ছন্দের তিন শাখাতেই ঝোঁক বা প্রস্বরের ক্রিয়া আছে এবং সর্বত্রই ছন্দের প্রত্যেক যতি-বিভাগের গোড়াতেই ঝোঁক পড়ে। ‘খুব তার | বোলচাল | সাজ ফিট | ফাট’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটি (পৃ ৭০) ছড়াজাতীয় নয়। এটি রচিত হয়েছে কলামাত্রিক ছন্দে, অথচ এ ছন্দটি যে বেশ ঝোঁকালো তাতেও কোনো সন্দেহ নেই। তবে চলতি বাংলার ছড়াজাতীয় দলমাত্রিক (syllabic) ছন্দেই প্রস্বরের প্রভাব বেশি, এ কথা রবীন্দ্রনাথের উক্তি থেকেও বোঝা যায়। ‘বাংলার অসাধু ভাষাটা খুব জোরালো ভাষা’ (পৃ ৬) এবং বাংলা ভাষার চলতি রীতিতেই তার ‘অন্তরের স্বাভাবিক সুর’ (পৃ ৭) প্রকাশ পেয়েছে, আর এ জগুই চলতি বাংলার ছন্দকেই বলা হয়েছে ‘বাংলা ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ’ (পৃ ১৭০-৭১)। “বাংলা চলতি ভাষার ধ্বনিটা হসন্তের সংঘাতধ্বনি, এই জগু ধ্বনিহিসাবে সংস্কৃতের চেয়ে ইংরেজির সঙ্গে তাহার মিল বেশি” (পৃ ১৭, ১২৮)। ছন্দের দিক থেকেও ইংরেজির সঙ্গে চলতি বাংলা ছন্দের মিল দেখা যায়; উভয়ত্রই ‘হসন্তের সংঘাতধ্বনি’কে ছন্দের কাজে লাগানো হয়। ‘কই পালক,

কই রে কখন' ইত্যাদি দৃষ্টান্ত দিয়ে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, "ইহার সূত্রে Ah distinctly I remember শ্লোকটি মিলাইয়া দেখিলে দেখা যাইবে ধ্বনির বিশেষ কোনো তফাত নাই" (পৃ ১৭)। এই মিল শুধু দলবিভাজনগত নয়, প্রস্বরস্থাপনগতও বটে। উভয়ত্রই প্রস্বর বা ঝাঁক পড়েছে ছন্দোবিভাগগুলির আদিতে। কিন্তু ইংরেজি ছন্দের সূত্রে বাংলা চলতি ছন্দের অমিলও আছে। "দেখা গিয়াছে ইংরেজি ছন্দে ঝাঁক পদের [ছন্দোবিভাগের] আরম্ভেও পড়িতে পারে, পদের শেষেও পড়িতে পারে"; কিন্তু "বাংলায় আরম্ভে ছাড়া পদের আর কোথাও ঝাঁক পড়িতে পারে না" (পৃ ১২)।

প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ—দ্রষ্টব্য 'শাখা'।

ফাঁক (পৃ ১০)—এটি একটি অপারিভাষিক শব্দ। রবীন্দ্রনাথ এ শব্দটি বিভিন্ন অর্থে ব্যবহার করেছেন। এক জায়গায় এটি ব্যবহৃত হয়েছে ছন্দ বা যতি অর্থে (পৃ ২৪)। কোনো কোনো স্থলে শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে মাত্রাসংযোগের অবকাশ অর্থে (পৃ ১০)। যেমন—

মহাভারতের কথা | অমৃতসমান --।

এই পয়ারপংক্তিটার প্রথম পদে আট মাত্রা এবং দ্বিতীয় পদে ছয় মাত্রা গণনা করাই সাধারণ রীতি। রবীন্দ্রনাথও তাই করেন (পৃ ৭১, ১৪৩)। কিন্তু তিনি কখনও কখনও পয়ারে চোদ্দ মাত্রা গণনা না করে ষোল মাত্রাও ধরেছেন। সে ক্ষেত্রে তিনি চোদ্দটি শ্রুতমাত্রার পরে পূর্ণযতির স্থলে আরও দুটি অশ্রুতমাত্রা আছে বলে ধরে নেন; চোদ্দটি শ্রুতমাত্রাকে বলেছেন 'উচ্চারিত মাত্রা' বা 'ধ্বনির মাত্রা' এবং দুটি অশ্রুতমাত্রাকে বলেছেন 'অনুচ্চারিত মাত্রা' বা 'যতির মাত্রা' (পৃ ৪১, ৪৬, ১১৮)। এই যতির মাত্রার অবকাশকেই বলেছেন ফাঁক। পয়ারে শুধু পূর্ণযতির স্থলে নয়, অর্ধযতির স্থলে এবং অন্তত্বও দুই মাত্রার ফাঁক রাখা সম্ভব বলে তিনি মনে করেন (পৃ ১২০)।

গানে যতিমাত্রার হিসাব রাখা হয়। কারণ, “স্বরের বিরাম হয়, কিন্তু কালের বিরাম হয় না। যেমন স্বরের মাত্রা আছে, সেইরূপ বিরামেরও মাত্রা আছে” (জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর-প্রণীত স্বরলিপি-গীতিমালা, প্রথম খণ্ড, তৃতীয় সং, পৃ ৭)। গানে অবিরত-বিরত-নিবিশেষে সমগ্র গীতকালের হিসাব রাখার প্রয়োজন আছে। কাব্যছন্দের বিচারে এ-রকম হিসাব রাখা অনাবশ্যক। বস্তুত রবীন্দ্রনাথও সর্বত্র, অর্থাৎ অমিত্রাক্ষর, ত্রিপদী, চৌপদী প্রভৃতি সমস্ত বন্ধে, পূর্ণ, অর্ধ, লঘু এবং উপ-যতির মাত্রাগণনা প্রয়োজন মনে করেন নি।

ধ্বনিসংকোচের অবকাশ অর্থেও ফাঁক শব্দটির প্রয়োগ দেখা যায় (পৃ ৩৮)। যেমন—

পাষাণ মিলায়ে যায় | গানের বাতাসে।

এই পয়ারপংক্তিটাতে যুগ্মধ্বনি আছে মাত্র তিনটি—যাণ্, যায়্, য়েব্, এবং তিনটিই আছে শব্দের শেষে; বাকি আটটি ধ্বনিই অযুগ্ম। অযুগ্ম-ধ্বনিতে এক মাত্রা এবং যুগ্মধ্বনিতে দুই মাত্রা ধরে হিসাব করলে পাওয়া যাবে প্রথম পদে আট এবং দ্বিতীয় পদে ছয়, মোট চৌদ্দ মাত্রা।

$\vee \wedge | \vee : | | \vee \wedge \vee | |$
 . সংগীত তরঙ্গি উঠে | অঙ্গের উচ্ছ্বাসে।

এখানেও চৌদ্দ মাত্রা। হিসাবটা এই। ছয়টি অযুগ্মধ্বনিতে (‘i’ দণ্ড-চিহ্নযুক্ত—ত, গি, উ, ঠে, ছা, সে) ছয় মাত্রা, শব্দের প্রান্তস্থ দুটি অযুগ্মধ্বনিতে (‘^’ প্রসারচিহ্নযুক্ত—গীত, গের) চার মাত্রা এবং শব্দের অপ্রান্তস্থ চারটি অযুগ্মধ্বনিতে (‘V’ সংকোচচিহ্নযুক্ত—সং, রঙ, অঙ্, উচ্) চার মাত্রা—মোট চৌদ্দ মাত্রা, প্রথম পদে আট এবং দ্বিতীয় পদে ছয়। এই দুই পংক্তির মধ্যে তুলনা করলে দেখা যাবে যে, দ্বিতীয় পংক্তিতে চারটি যুগ্মধ্বনি সংকুচিত হয়ে মাত্র চার মাত্রার স্থান পেয়েছে, এটাই এই দুই পংক্তির পার্থক্য। এই শ্রেণীর পয়ারে যুগ্মধ্বনিকে

সংকুচিত করবার এই যে অবকাশ, তাকেই বলা হয়েছে ‘কাঁক’। আর, যুগ্মধ্বনিকে একমাত্রা-পরিমাণের মধ্যে সংকুচিত করে আনবার এই যে শক্তি, তাকেই বলা হয়েছে ‘শোষণশক্তি’।

এই সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, পয়ারের পদক্ষেপ যেখানে ঘন ঘন, সেখানে এই শোষণশক্তির প্রয়োগ চলে না (পৃ ১১, ৩৮)। দৃষ্টান্ত দিয়ে বলেছেন, “যদি লেখা যায়

ধরিত্রীর চক্ৰনীর মুকুনের ছলে

কংসারির শঙ্খরব সংসারের তলে।

তা হলে ও একটা স্বতন্ত্র ছন্দ হয়ে যায়” (পৃ ৩২)। এই দৃষ্টান্তটিকে তিনি পাঁচমাত্রা-পর্বের মাত্রাবৃত্ত বলে ধরে নিয়েছেন, অর্থাৎ এখানে সবগুলি যুগ্মধ্বনিই প্রসারিত ও বিমাত্রক। কিন্তু এটিকে সাধারণ পয়ারের কায়দায়ও পড়া যায়, অর্থাৎ শব্দের আদি- ও মধ্য-স্থিত যুগ্মধ্বনিগুলিকে সংকুচিত করে এই পংক্তিটিকে চোদ্দ মাত্রার সাধারণ পয়ার বলেও গণ্য করা যায়। রবীন্দ্রকাব্যেও তার প্রমাণ আছে।—

সমুদ্রের তরঙ্গের কলধ্বনি সম।

—মেঘদ্রুত, মানসী

এ স্নানর অরণ্যের পল্লবের স্তরে।

—বহুঙ্করা, সোনার তরী

ছোটোই পয়ারপংক্তি, তার ঘন ঘন পদক্ষেপও সুস্পষ্ট। অবশ্য এ ছটিকে পাঁচমাত্রা-পর্বের ভঙ্গিতেও পড়া যায়। ঘন ঘন পদক্ষেপওয়ালা পয়ারও যে যুগ্মধ্বনির বোঝা সহিতে পারে, এ কথা রবীন্দ্রনাথ নিজেই স্বীকার করেছেন অন্তত (পৃ ৬৮, ৭০)। যথা—

বেণীবন্ধ তরঙ্গিত কোন্‌ ছন্দ নিয়া।

এবং

তর্ক-যুদ্ধে উগ্র ভেজ, শেষ যুক্তি গালি।

শুধু ধ্বনিসংকোচের অবকাশ নয়, ধ্বনিপ্রসারের অবকাশ অর্থেও কাঁক শব্দের প্রয়োগ আছে (পৃ ৬২)। এই অর্থটা প্রাকৃত-বাংলা ছন্দের অর্থাৎ লৌকিক ছন্দের সম্পর্কেই প্রযোজ্য। রবীন্দ্রনাথ মনে করেন, এ ছন্দ হচ্ছে আসলে ‘তিন মাত্রার ছন্দ।...এর প্রত্যেক পা-ফেলার লয় হচ্ছে তিনের’। অর্থাৎ তাঁর মতে এটি হচ্ছে তিনমাত্রা-উপপর্বের ছন্দ। এখানে ‘পা-ফেলা’ বা পদক্ষেপ মানে উপপর্ব। কিন্তু এ ছন্দে প্রতিপর্বে প্রত্যক্ষত তিন মাত্রা পাওয়া যায় না। মাঝে মাঝে মাত্রার অভাব দেখা যায়। যেমন—

বুড়ি | পড়ে- | টাপুর | টুপুর | নদেয় | এল- | বা-ন |

এখানে তিনটি উপপর্বে এক মাত্রা কম দেখা যায়। কিন্তু আবৃত্তির টানে ওই তিন জায়গায় স্বরধ্বনির প্রসার ঘটে, ফলে মাত্রার অভাব পূর্ণ হয়ে যায়। ধ্বনিপ্রসারের এই অবকাশকে বলা হয়েছে কাঁক।

রবীন্দ্রনাথের মতে বাংলার প্রাকৃত ছন্দের ‘প্রত্যেক’ পা-ফেলার লয় হচ্ছে তিনের (পৃ ৬২)। কিন্তু অগ্রত তার বিপরীত কথাই বলেছেন (পৃ ৬৩, ৮৫)। যেমন—

হারিয়ে-ফেলা | বাঁশি আমার | পালিয়েছিল | বুঝি

লুকোচুরির | ছলে।

এখানে প্রত্যেক উপপর্বে তিন মাত্রা গণনা করা হয় নি। এমন কি, এটিকে উপপর্বেও বিভক্ত করা হয় নি; করা হয়েছে পর্ববিভাগ। তা ছাড়া এখানে ‘ষতির মাত্রা’ও ধরা হয়েছে অনেকটা সাধু পয়ারের পদ্ধতিতে (পৃ ১২০)।

আমি | যদি | জন্ম | নিতেম | কালি | নাসের | কালে।

এটা উপপর্বেই বিভক্ত হয়েছে। কিন্তু প্রত্যেক উপপর্বেই তিন মাত্রা আছে বলে স্বীকৃত হয় নি (পৃ ২১৭)। সুতরাং বাংলার প্রাকৃত ছন্দকে ‘তিনমাত্রার ছন্দ’ বলা কঠিন। যা হক, এ ছন্দে রবীন্দ্রনাথ যে কাঁক

অর্থাৎ ধ্বনিপ্রসার বা মাত্রাসংযোগের অবকাশ আছে বলে মনে করেন সেটুকুই লক্ষণীয়।

বাংলা লৌকিক ছন্দের এই ফাঁকগুলিকে হসন্ত বর্ণ দিয়ে অনায়াসেই পূর্ণ করা যায়। এ রকম ‘বেফাঁক’ লৌকিক ছন্দের দৃষ্টান্তও তিনি রচনা করে দেখিয়েছেন (পৃ ৬৪)। পুরবী কাব্যের ‘বিজয়ী’ কবিতাটিতেও বেফাঁক রচনার দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় (পৃ ২১৭-১৮)।—

বিহঙ্গগান | শাস্ত তখন | অন্ধরাতের | পক্ষছায়ে।

কিন্তু কবিতাটির সর্বত্র তার বেফাঁক প্রকৃতি বজায় থাকেনি। মহয়া কাব্যের ‘অর্ঘ্য’ কবিতাটিতে লৌকিক ছন্দের বেফাঁক প্রকৃতি সর্বত্র অব্যাহত আছে। ‘বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর’ ইত্যাদি ছড়াটির ‘তিন কণ্ঠে’ পর্বটাকে রবীন্দ্রনাথ যে-ভাবে বিশ্লেষণ করেছেন (পৃ ৬২), তা না করে ‘তি-ন | কণ্ঠে’ এ-ভাবেও বিশ্লেষণ করা চলত। যা হক, এটিকে তিনি বেফাঁক পদ্ধতিতেও রূপান্তরিত করেছেন (পৃ ৬৩)। তার একটি পর্ব হচ্ছে ‘বিয়ের বাসরে’। এই পর্বটিতে লৌকিক ছন্দের ভঙ্গি অব্যাহত আছে বলা যায় না। এ ছড়াটার আরএক রূপান্তর আছে ১৯২ পৃষ্ঠায়। সেটি সম্বন্ধেও এই মন্তব্যই প্রযোজ্য। ‘শিব ঠাকুরের বিয়ের লগ্নে’ লিখলে ওই ভঙ্গি বজায় থাকত। ‘বিয়ের বাসরে’ এবং ‘শিব ঠাকুরের বিবাহ হচ্ছে’ থাকলে এই দৃষ্টান্ত-দুটিকে লৌকিক না বলে মাত্রাবৃত্ত বলাই সংগত হবে। রামপ্রসাদের ‘মা আমার ঘুরাবি কত’ ইত্যাদি গানটির যে বেফাঁক চেহারা দেখানো হয়েছে (পৃ ৬৩) তাও লৌকিক নয়, ছয়মাত্রা-পর্বের মাত্রাবৃত্ত। ‘আমার সকল কাঁটা ধন্য করে’ ইত্যাদি চলতি ছন্দের দৃষ্টান্তটি যে দুটি রূপে পরিবর্তিত হয়েছে (পৃ ৭), তার প্রথমটি ‘মাত্রাবৃত্ত’, দ্বিতীয়টি ‘সাদু’। এগুলিকে বেফাঁক লৌকিক ছন্দের দৃষ্টান্ত বলা যায় না। এই প্রসঙ্গে ‘টুম্ টুম্ বাজি বাজে’ ছড়াটাও স্মরণীয় (পৃ ২০২)।

সংগীতশাস্ত্রে ফাঁক শব্দের একটা পারিভাষিক অর্থ আছে। গানের তালের শেষ ফাঁক বা প্রস্বরকেই বলা হয় ‘ফাঁক’ (পৃ ২৮)^১। ছন্দের আলোচনায় ফাঁকের এই পারিভাষিক অর্থ প্রযুক্ত হয় না।

বক্তৃ, (পৃ ১২২)—অমুঠুপূর্বর্গের পথ্যাবক্তৃ ছন্দে প্রতিপাদনের শেষ চার বর্ণের লঘুস্বগুরুস্ব নির্দিষ্ট নিয়মের অধীন, প্রথম চার বর্ণ অনিয়মিত। তাই ‘অপরং ভবতো জন্ম’ এবং ‘বহুনি মে ব্যতীতানি’, এই দুটি পদের শেষ চার বর্ণের লঘুস্বগুরুস্বক্রমে সমতা আছে, আর প্রথম চার বর্ণের বিস্তারক্রমে সমতার অভাব ঘটেছে। দ্বিতীয়টির সঙ্গে সমতা রাখতে হলে প্রথমটির রূপ হত ‘অপার ভবতো জন্ম’। দ্রষ্টব্য ‘অমুঠুপূ’।

বিষমমাত্রার ছন্দ (পৃ ১৫, ৩৬)—যে ছন্দের পর্ব তিন মাত্রা ও দুই মাত্রার দ্বিবিধ উপপর্ব নিয়ে গঠিত, তাকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন বিষম-মাত্রার ছন্দ। দ্রষ্টব্য ‘অসমমাত্রার ছন্দ’।

তিন-দুই মাত্রার উপপর্ব নিয়ে গঠিত বিষমমাত্রার ছন্দের বিস্তার ও বৈচিত্র্য ঘটানো যেতে পারে নানা ভাবে (পৃ ১৩৩)। যথা—

শিমূল : রাঙা : রঙে | চোথেরে : দিল : ভরে।

এখানে প্রত্যেক পর্বে তিন-দুই-দুই মাত্রার তিনটি উপপর্ব।

তটের বৃকে লাগে | জলের ঢেউ | তবে সে কলতান | উঠে,

বাতাসে বন-সভা | শিহরি কাঁপে | তবে সে মর্মর | ফুটে।

—গানভঙ্গ, সোনার তরী

এখানে শুধু উপপর্ব নয়, পর্বের বিষমতাও লক্ষণীয়। আরও বৈচিত্র্য আছে স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যে। রবীন্দ্রপরিভাষায় এ সমস্তই বিষমমাত্রার ছন্দ বলে স্বীকার্য। বিষমমাত্রা ছন্দের আরও বৈচিত্র্যের দৃষ্টান্ত আছে ৪২-৪৩

১. এটাই গানের ছন্দের মূলনিয়ম। কিন্তু অনেক তালে তার ব্যতিক্রম দেখা যায় (কুন্ডন বন্দ্যোপাধ্যায়-কৃত ‘গীতসূত্রসার’, তৃতীয় সং, পৃ ১৫৫)।

পৃষ্ঠায়। ‘চাহিছ বারে বারে | আপনায়ে | ঢাকিতে’, এই দৃষ্টান্তটি মানসী কাব্যের ‘হিলায় নিশিদিন | আশাহীন | প্রবাসী’ ইত্যাদি ‘বিরহানন্দ’-নামক রচনাটির অবিকল প্রতিক্রিয়া। কবি মানসীতে এটির সম্পর্কে মন্তব্য করেছেন, “এই ছন্দে যে যে স্থানে কঁাক, সেইখানে দীর্ঘ যতিপতন আবশ্যক”।

৩৬ পৃষ্ঠায় বলা হয়েছে ‘দুই-তিনের যোগে বিষমমাত্রার ছন্দ’। এখানে দুই ও তিন মাত্রার চলনের যোগ বা সমাবেশের কথা বলাই অভিপ্রেত, বিভাগাক্রমের কথা নয়। ‘যতই চলে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির বিভাগাক্রম হচ্ছে তিন-দুই।

ভূজঙ্গপ্রয়াত—এটি একটি সংস্কৃত ছন্দ। এই ছন্দের প্রতিপদে লঘু-গুরু-গুরু (— — —) এই পর্যায়ক্রমে বিন্যস্ত বারটি বর্ণ থাকে। রবীন্দ্রনাথ এ ছন্দের নাম উল্লেখ করেন নি, কিন্তু বাংলায় সংস্কৃত ছন্দের প্রসঙ্গে ভারতচন্দ্রের অন্নদামঙ্গল কাব্য (শিবের দক্ষালয়যাত্রা) থেকে একটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করেছেন (পৃ ৫)। যথা—

ম হারুদ্রবেশে মহাদেব সাজে ।

এখানে মূলপাঠ একটু বদলে গেছে, মূলে আছে ‘মহারুদ্ররূপে’। কিন্তু তাতে ছন্দে কোনো ত্রুটি ঘটে নি।

মদিরা (পৃ ৪৭)—এটিও একটি সংস্কৃত ছন্দ। এই ছন্দের প্রত্যেক পদে আটটি করে গণ বা পর্ব থাকে। প্রত্যেক গণের প্রথমে একটি গুরুধ্বনি ও পরে দুটি লঘুধ্বনি থাকে এবং অষ্টম গণে থাকে একটি-মাত্র গুরুধ্বনি, এই হচ্ছে এ ছন্দের নিয়ম। এ ছন্দের দৃষ্টান্ত ও বিশ্লেষণ গ্রন্থমধ্যে দ্রষ্টব্য। মদিরা ছন্দের বিভাগাক্রম (— — —) ভূজঙ্গপ্রয়াতের বিভাগাক্রমের (— — —) বিপরীত। গ্রীক ছন্দপরিভাষায় এই দুই ছন্দের ধ্বনিবিভাগপদ্ধতি যথাক্রমে dactyl ও anti-Bacchic নামে পরিচিত।

মন্দাক্রান্তা (পৃ ৪৬)—এই বিখ্যাত সংস্কৃত ছন্দটির প্রতি পদে অর্থাৎ পংক্তিতে থাকে সতরটি করে ‘অক্ষর’ বা ধ্বনি, অর্থাৎ সিলেবল্। এই সতরটি ধ্বনি আবার তিনটি যতিবিভাগে বিভক্ত ; প্রথম ভাগে চার, দ্বিতীয় ভাগে ছয় এবং তৃতীয় ভাগে সাতটি ধ্বনি থাকে। প্রথম ভাগের চারটি ধ্বনিই গুরু, দ্বিতীয় ভাগে শেষ ধ্বনিটি গুরু এবং তৃতীয় ভাগে দ্বিতীয় ও পঞ্চম বাদে বাকি সব গুরু। এই হল মন্দাক্রান্তার নিয়ম। দৃষ্টান্ত (পৃ ১২০) দিলেই সহজে বোঝা যাবে।—

মেঘালোকে | ভবতি স্থখিনোহ | গান্যথারুত্তিচেতঃ ।

সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রকাররা মন্দাক্রান্তার পংক্তিকে তিনটি যতিবিভাগেই বিভক্ত করেন। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ এটিকে বিভক্ত করেন চার ভাগে (পৃ ৪৬-৪৭, ১২০)। দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর এবং সত্যেন্দ্রনাথ দত্তও তাই করতেন। এঁরা সকলেই উল্লিখিত তৃতীয় অংশটিকে দুই যতিভাগে বিভক্ত করেন ; প্রথম ভাগে ধ্বনিসংখ্যা চার এবং দ্বিতীয় ভাগে তিন।

রবীন্দ্রনাথের মতে মন্দাক্রান্তার ধ্বনিবিভাগ চার-ছয়-চার-তিন। গুরুধ্বনিকে বিগ্নিষ্ট করে দুই মাত্রা বলে ধরলে মন্দাক্রান্তার মাত্রাবিভাগ হয় যথাক্রমে—আট-সাত-সাত-পাঁচ। রবীন্দ্রনাথের ধারণা শেষভাগে চার মাত্রা (পৃ ৪৭, ১২০) ; কেবল যতির প্রভাবে তা পাঁচ মাত্রায় পরিণত হয়। মাত্রাপরিমাণ হিসাবে মন্দাক্রান্তাকে সর্বপ্রথম বাংলায় রূপান্তরিত করেন দ্বিজেন্দ্রনাথ। যথা—

ফুল তাহে ধরিয়াছে,
লাবণ্যে ভরি’ আছে,
বনেরে করিয়াছে

জীবন-দান।

—স্বপ্নপ্রয়াণ, ৩য় সং (১২১৪), ২।১৪০

শেষভাগে পাঁচ মাত্রা। সত্যেন্দ্রনাথ-কৃত মন্দাক্রান্তার রূপান্তরেও শেষভাগে পাঁচ মাত্রা।—

ভরপুর অশ্রু

বেদনা-ভারাতুর

মৌন কোন্ স্বর

বাক্য মন।

—কুহ ও কেকা (১৯১২), স্বক্কেয় নিবেদন

রবীন্দ্রনাথ মন্দাক্রান্তাকে মাত্রা হিসাবে বাংলায় রূপান্তরিত করেছেন তিন স্থলে। তার মধ্যে দুই স্থলেই শেষভাগে চার মাত্রা (পৃ ৯৩, ১৩৪) এবং এক স্থলে পাঁচ মাত্রা (পৃ ১২০)।

সংস্কৃত মন্দাক্রান্তা ‘অমিত্রাক্ষর’, অর্থাৎ তার পংক্তিতে পংক্তিতে কিংবা ভাগে ভাগে মিল থাকে না। মিলহীন মাত্রিক বাংলা মন্দাক্রান্তার দৃষ্টান্ত দ্রষ্টব্য ১২০ পৃষ্ঠায়।

মন্দাক্রান্তার শুধু মাত্রিক রূপ নয়, তার মূল ‘আক্ষরিক’ (অর্থাৎ দলমাত্রিক বা সিলেবিক) রূপের বাংলা দৃষ্টান্তও রবীন্দ্রনাথ উদ্ধৃত করেছেন (পৃ ৫)। যথা—

ইচ্ছা সম্যক্ ভ্রমণগমনে কিন্তু পাথের নাস্তি।

পায়ে শিক্কা মন উড়ু উড়ু, এ কি দৈবেরি শাস্তি!

এটির রচয়িতা দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর। রবীন্দ্রনাথ দুটিমাত্র পদ উদ্ধৃত করেছেন। তার পূর্ণ চতুশ্চন্দ্র রূপ এই।—

টকাদেবী | কর যদি রূপা | না রহে কোন জালা।

বিভাবুজী | কিছুই কিছু না | থালি ভস্মে ঘি ঢালা ॥

ইচ্ছা সম্যক্ | তব দরশনে | কিঞ্চ পাথের নাস্তি - ।

পায়ে শিক্তৌ | মন উড়ু উড়ু- | একি দৈবের শাস্তি- ॥’

—সুপ্রভাত, ১৩১৭ ভাদ্র, পৃ ৭৫

‘কোন’ ‘মন’ এবং ‘দৈবের’ শব্দের শেষ অক্ষরটির অকারান্ত উচ্চারণ করতে হবে। ‘কিছুই’ শব্দের ই-র স্বাতন্ত্র্যও স্বীকার্য। সংস্কৃত ছন্দ-শাস্ত্রের নিয়মে পদের অঙ্কস্থিত লঘুধ্বনিও ছন্দের প্রয়োজনমতো গুরু বলে স্বীকৃত হয়। তদনুসারে ‘নাস্তি’ এবং ‘শাস্তি’ শব্দের ইকার দীর্ঘরূপেই উচ্চার্য। এ সব স্থলে পূর্ণঘতির প্রভাবেই তৎপূর্ববর্তী লঘুধ্বনিও গুরুত্ব লাভ করে। বাংলায় এই নিয়মটিকে প্রসারিত করে ছন্দের প্রয়োজনে যে-কোনো স্পষ্ট যতির পূর্ববর্তী লঘুধ্বনিকে গুরু বলে গণ্য করা চলে। তদনুসারে ‘উড়ু উড়ু’ শব্দের শেষ উকারটির উচ্চারণ হবে দীর্ঘ।

লক্ষ্য করা প্রয়োজন যে, এই শ্লোকটিতে সংস্কৃত শাস্ত্র অনুসারে প্রতি-পংক্তি স্বাভাবিকভাবে তিন যতিভাগে বিভক্ত হয়েছে; বাংলা পদ্ধতি অনুসারে চার ভাগ হয় নি।

১ এটি রাজনারায়ণ বসু-কে লিখিত পত্ররূপে রচিত হয়। রচনাটির নাম ছিল ‘দীন দ্বিজের রাজ-দর্শন না ঘটবার কারণ’। ত্রুট্য সাহিত্যসাধক-চরিতমালা ৬৬ (মাঘ ১৩৫৫), পৃ ৩৯ এবং বিশ্বভারতী-পত্রিকা, ১৩৫৯ বৈশাখ-আষাঢ়, পৃ ১৮১।

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর বাল্যস্মৃতিগ্রন্থে এই রচনাটি উদ্ধৃত করেছেন। তাঁর উদ্ধৃতিতে করেকটি পরিবর্তন দেখা যায়। (১) শেষ দুই পদ পূর্বে এবং প্রথম দুই পদ পরে স্থাপিত হয়েছে। (২) ‘কর যদি কুপা’ হয়েছে ‘করে যদি কুপা’। এই পরিবর্তনটুকু হয়েছে সম্ভবত অর্থসংগতির খাতিরে, যদিও তাতে ছন্দোগত ত্রুটি ঘটে। (৩) ‘তব দরশনে’ রূপ নিয়েছে ‘জগদরশনে’, সম্ভবত সর্বত্র-ব্যবহার্যতার খাতিরে। এই পরিবর্তনগুলি রচয়িতারই কৃত বা অতিশ্রেত বলে মনে হয়। রবীন্দ্রনাথের উদ্ধৃতিতে আছে ‘অমণগমনে’, এটা রচয়িতার অনুমোদিত কিনা বলা কঠিন। ত্রুট্য সত্যেন্দ্রনাথকৃত ‘আমার বাল্যকথা’—ভারতী, ১৩১৯ ভাদ্র, পৃ ৪৫৪ এবং ‘আমার বাল্যকথা ও বোম্বাইপ্রবাস’ গ্রন্থ (১৯১৫), পৃ ২৮।

এই প্রসঙ্গে বলা সংগত যে, দ্বিজেন্দ্রনাথ মন্দাক্রান্তকে রূপান্তরিত করেছেন খাঁটি সংস্কৃত আক্ষরিক ও বাংলা মাত্রিক, এই দুই পদ্ধতিতেই। রবীন্দ্রনাথ ও সত্যেন্দ্রনাথ করেছেন শুধু বাংলা মাত্রিক পদ্ধতিতে। তিন জনের বাংলা মাত্রিক পদ্ধতিতে পার্থক্য আছে। দ্বিজেন্দ্রনাথের পদ্ধতি বিশিষ্ট কলামাত্রিক আর রবীন্দ্রনাথের পদ্ধতি সরল কলামাত্রিক। উভয়ের মন্দাক্রান্তাই সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রসম্মত ‘অক্ষর’সংখ্যা-নিরপেক্ষ, মানে তাঁদের মন্দাক্রান্তায় প্রতিপদে সতর ‘অক্ষর’ অর্থাৎ দল (সিলেবল্) নেই। সত্যেন্দ্রনাথের পদ্ধতিকে বলা যায় দলকলামাত্রিক। তাঁর রচনায় যথানির্দিষ্ট গুরুলঘুক্রমে দলসংখ্যা স্থির আছে, ফলে কলাসংখ্যাও স্থির আছে। তিন জনের রচিত দৃষ্টান্তগুলির পারস্পরিক তুলনা করলেই এই তিন রূপের পার্থক্য ধরা পড়বে। বিশিষ্ট কলামাত্রিক মানে বাংলা অক্ষর-মাত্রিক, অর্থাৎ বাংলা কায়দায় যে পদ্ধতির প্রতি অক্ষরে এক মাত্রা। দ্রষ্টব্য ‘মাত্রা’।

মাত্রা—এ শব্দটি বিভিন্ন স্থানে বিভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। মাত্রা শব্দের একটি সাধারণ অর্থ মাপ। এই অর্থে মাত্রা শব্দের প্রয়োগ দ্রষ্টব্য ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধে (পৃ ৪৮-৪৯)। কোনো ক্লাসের সব ছেলেই ‘সমান মাত্রার,’ অর্থ ‘সমান মাপের’। এই অর্থকে আরেকটু নিরূপিত করে নিলে মাত্রা মানে দাঁড়ায় কোনো নির্দিষ্ট যুনিট বা একক, যার সাহায্যে কোনো কিছুর পরিমাপ করা যায়। এই বিশিষ্ট অর্থে মাত্রা শব্দের প্রয়োগ আছে ওই ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধেই (পৃ ৩৪-৩৫)।

১	২	৩	৪
শরদচন্দ	পবনমন্দ	বিপিন ভরল	কুহুমগন্ধ
৫	৬	৭	৮
ফুল্ল মল্লি	মালতিষুধি	মত্তমধুপ	ভোরনৌ-।

এখানে ‘আটটি চলনে ছন্দের চাল গার। হচ্ছে’। অর্থাৎ চালের মাত্রা হচ্ছে চলন। এ দৃষ্টান্তটি সম্বন্ধে আরও বলা হয়েছে, ‘ছয়ের মাত্রায় এ পা

ফেলছে এবং আটের মাত্রায় ঘুরে আসছে’। এই উক্তির দ্বিতীয়াংশটির মানে আটটি পদক্ষেপে এর প্রদক্ষিণ। অর্থাৎ প্রদক্ষিণের মাত্রা পদক্ষেপ। চলন ও পদক্ষেপ একার্থক, মানে পর্ব। তেমনি চাল ও প্রদক্ষিণ, দুটোরই মানে পংক্তি। সুতরাং পর্বই পংক্তির মাত্রা বলে গণ্য হয়েছে। উদ্ভূত দৃষ্টান্তটিতে আটটি পর্ব-মাত্রায় এক পংক্তি সম্পূর্ণ হয়েছে। কিন্তু পর্বের অর্থাৎ চলন বা পদক্ষেপের মাত্রা কি? শব্দ, কুস্থম, মধুপ প্রভৃতি যুগ্মধ্বনিহীন শব্দে তিন মাত্রা ধরা হয়েছে। অতএব বলতে হবে এ ক্ষেত্রে একটি অযুগ্ম বা লঘু ধ্বনির উচ্চারণকাল অর্থাৎ এক ‘কলা’ই এক মাত্রা বলে গণিত হয়েছে। যুগ্ম বা গুরু ধ্বনিতে দুই কলা, অতএব দুই মাত্রা। ‘চন্দ’ শব্দে একটি গুরুধ্বনি (চন্) ও একটি লঘুধ্বনি (দ), অতএব তিন কলা-মাত্রা। ‘মাগতি’ শব্দের ‘মা’এর দীর্ঘ উচ্চারণ, অতএব গুরু ; তাই ‘মাগতি’ শব্দে চার কলা-মাত্রা গণনীয়। ‘ভোরনী’ শব্দের ‘ভো’ এবং ‘নী’ও গুরু ; অধিকন্তু তার শেষে একটি অল্পচ্চারিত মাত্রাও গণনীয়। এই হিসাবে উপরের দৃষ্টান্তটির প্রত্যেক পর্বে (চলনে বা পদক্ষেপে) পাওয়া যাবে ছয়টি করে কলা-মাত্রা। এর পুরো পরিচয় এই যে, ছয় কলা-মাত্রায় এর পর্ব এবং আট পর্ব-মাত্রায় এর পংক্তি। রবীন্দ্রপরিভাষায় এর চাল বা প্রদক্ষিণের মাত্রা আট এবং চলন বা পদক্ষেপের মাত্রা ছয় (পৃ ৩৫, ৪১)। মনে রাখা প্রয়োজন—চালের মাত্রা চলন, ভাষান্তরে প্রদক্ষিণের মাত্রা পদক্ষেপ, অর্থাৎ পংক্তির মাত্রা পর্ব, আর চলন বা পদক্ষেপের মাত্রা কলা। যার সাহায্যে পরিমাপ করা যায় তারই নাম মাত্রা। এখানে পংক্তি পরিমিত হয়েছে পর্বের সাহায্যে, সুতরাং পর্বই তার মাত্রা ; এবং পর্ব পরিমিত হয়েছে কলার সাহায্যে, সুতরাং কলাই তার মাত্রা।

শুধু পর্বকে নয়, রবীন্দ্রনাথ স্থলবিশেষে উপপর্বকেও মাত্রা বলে ধরে

নিষেছেন। কেননা, অনেক সময় তিনি উপপর্বকেই ছন্দের মাপকাঠি বলে গণ্য করেছেন। তাই যখন বলেন ‘তিনের মাত্রার ছন্দ’ (পৃ ৪৪), তখন বুঝতে হবে তিনকলা-পরিমিত উপপর্বের ছন্দ। এখানে মাত্রা মানে উপপর্ব। যখন বলেন ‘তিনের ছন্দ’ (পৃ ৩৬, ৭৪) তখন সেই ছন্দকেই বোঝায় যার প্রতি ‘মাত্রা’য় (এস্থলে, উপপর্বে) তিন কলা।

দেখা গেল এই গ্রন্থে পর্ব-মাত্রা, উপপর্ব-মাত্রা ও কলা-মাত্রা, এই তিন রকম মাত্রাই স্বীকৃত হয়েছে। তা ছাড়া সিলেব্-মাত্রার কথাও পাওয়া যায় নানা স্থানে। “ফল শব্দ বস্তুত এক মাত্রার কথা। অথচ সাধু বাংলাভাষার ছন্দে ইহাকে দুই মাত্রা বলিয়া ধরা হয়” (পৃ ৫-৬)। এর মানে ফল শব্দ এক সিলেব্‌এর কথা, কিন্তু সাধু বাংলার ছন্দে এটিকে দুই কলা বলে ধরা হয়। অর্থাৎ সাধু ছন্দে অবস্থাভেদে এক সিলেব্‌এও দুই মাত্রা ধরা যায়, কেননা কলা-ই তার মাত্রা। কিন্তু অ-সাধু বা প্রাকৃত বাংলার ছন্দে এক সিলেব্‌এই এক মাত্রা (পৃ ১৮)। যেমন—

কই | পা | লঙ | ক || কই | রে | কম | বল |

এখানে সিলেব্‌ই মাত্রা বলে স্বীকৃত। অর্থাৎ অ-সাধু বাংলার ছন্দ হচ্ছে সিলেব্‌-মাত্রার ছন্দ। ‘কই’ শব্দে এক সিলেব্‌ এবং অ-সাধু ছন্দে এটি একমাত্রা বলেই গণ্য। যা হক, ফল কই প্রভৃতির দ্বারা একসিলেব্‌এর শব্দকেই বলা হয়েছে ‘একমাত্রিক’ (monosyllabic) ধ্বনি (পৃ ১২৮)। অতএব বলা হয়েছে, ‘যে-ছন্দগুলি বাংলার প্রাকৃত ছন্দ, অক্ষর গণনা করে তাদের মাত্রা নয়’ (পৃ ১২২)। বস্তুত তাদের মাত্রা সিলেব্‌ গণনা করে। “চলতি ভাষার কাব্য, যাকে বলে ছড়া, ... সেটা পয়ার হলেও অক্ষরগোনা পয়ার হবে না, সে হবে মাত্রা-গোনা পয়ার” (পৃ ১৪২)। এখানে মাত্রা মানে সিলেব্‌, মাত্রাগোনা

মানে সিলেবিক। তার পরেই আছে, ‘বস্তুত সাধুভাষার পয়ারও মাত্রাগোনা’। এখানে মাত্রা মানে অক্ষর। এই দুই উক্তির অভিপ্রায় এই যে,—চলতি ভাষার পয়ার এবং সাধু ভাষার পয়ার দুই-ই মাত্রাগোনা, তবে সাধু ভাষার পয়ার অক্ষরগোনা এবং চলতি ভাষার পয়ার সিলেব্-গোনা। সাধু ছন্দের মাত্রা অক্ষর, অ-সাধু ছন্দের মাত্রা সিলেব্। ‘এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা’ ইত্যাদি ছড়াটার যে বিশ্লেষণ আছে (পৃ ১৪৩), তাতেও এ কথা প্রতিপন্ন করাই অভিপ্রায়। ‘মন বেচারির কি দোষ আছে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির (পৃ ১৭০-৭১) বিশ্লেষণেও ওই একই অভিপ্রায় প্রকাশ পেয়েছে।

এই ভালো যে ফুলের সঙ্গে আলায় জাগা, গান-গাওয়া এই ভাষায়, তারার সাথে নিশীথ-রাতে ঘুমিয়ে-পড়া নৃতন প্রাতের আশায়। এই দৃষ্টান্তটি সম্বন্ধে বলা হয়েছে,—“এই জাতের সাধু ছন্দে আঠার অক্ষরের আগুন থাকে। কিন্তু এটাতে কোনো কোনো লাইনে পঁচিশ পর্যন্ত উঠেছে” (পৃ ১৮২)। অক্ষরসংখ্যা কোনো কোনো লাইনে একুশ পর্যন্ত নেমেছে। অর্থাৎ এটা অক্ষরগোনা সাধু ছন্দ নয়। সাধু ছন্দ হলে এটাতে থাকত আঠার অক্ষর; কিন্তু এখানে আছে আঠার সিলেব্ (গাওয়া দুই সিলেব্, ‘ওয়া’র উচ্চারণরূপ wă বা বা; ‘ঘুমিয়ে’ও দুই সিলেব্, তার উচ্চারণ ঘুময়ে)। সাধু ছন্দের মাত্রা অক্ষর, অ-সাধু ছন্দের মাত্রা সিলেব্। এটা হচ্ছে অক্ষরমাত্রিক সাধু দীর্ঘপয়ারের সিলেব্-মাত্রিক অ-সাধু প্রতিকরূপ। আর, ‘যুদ্ধ যখন সাজ হল’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটি (পৃ ১৩১) হল চোদ্দ অক্ষরমাত্রার সাধু হ্রস্বপয়ারের অ-সাধু প্রতিকরূপ। অধিকন্তু এই দুই দৃষ্টান্তের দুই রকম পয়ারই প্রবর্তমান। আগল কথা এই যে, এই দুই দৃষ্টান্তে সিলেব্-ই ছন্দের মাত্রা, অক্ষর বা কলা নয়। ছন্দপরিভাষায় এ দুটি হচ্ছে প্রবর্তমান দলমাত্রিক (দীর্ঘ ও হ্রস্ব) পয়ারের দৃষ্টান্ত।

সিলেব্ল্ অর্থে যেমন নানা স্থানে মাত্রা শব্দের ব্যবহার হয়েছে, তেমনি আবার স্থলবিশেষে মাত্রা অর্থে সিলেব্ল্ শব্দটির ব্যবহারও দেখা যায়।

এই যে এল | সেই আমরা | স্বপ্নে দেখা | রূপ।

এবং

হুই জনে জুই | তুলতে যখন | গেলেম বনের | ধারে।

ইত্যাদি দুটি দৃষ্টান্তে (পৃ ৫৫-৫৬) এই, সেই, হুই, জুই, স্বপ্ন, রূপ, তুল, যন্ প্রভৃতি ধ্বনি ‘এক সিলেব্ল্‌এর বেশি মান দাবি করলে না’ এবং ‘যুগ্মধ্বনিগুলো এক সিলেব্ল্‌এর চাকার গাড়িতে অনায়াসে খেয়ে চলেছে’। মানে, ‘এই’ প্রভৃতি সিলেব্ল্‌গুলি এক মাত্রা বলেই গণ্য হয়েছে, হুই মাত্রার মর্যাদা পায়নি। দুটি দৃষ্টান্তই সিলেব্ল্‌মাত্রার অ-সাধু পয়ার। পারিভাষিক নাম দলমাত্রিক পয়ার। দ্বিতীয়টি প্রায় বেকাঁক।

মনে পড়ে | হুই জনে | জুই তুলে | বাল্যে।

এবং

কাঁধে মই, | বলে ‘কই | ভুইচাঁপা | গাছ’।

এই হুই দৃষ্টান্তে (পৃ ৫৫-৫৬) হুই, জুই প্রভৃতি ধ্বনি ‘হুই সিলেব্ল্‌এর টিকিট পেয়েছে’। মানে, এই সিলেব্ল্‌গুলি হুই কলামাত্রা বলে গণ্য হয়েছে, এক সিলেব্ল্‌মাত্রা বলে নয়। কারণ দুটি দৃষ্টান্তই কলামাত্রিক পয়ার।

যুগ্মধ্বনি কলামাত্রার ছন্দে হুই কলামাত্রা বলে গণ্য হয়, আর সিলেব্ল্‌মাত্রার ছন্দে গণ্য হয় এক সিলেব্ল্‌মাত্রা বলে।

কলামাত্রা এবং সিলেব্ল্‌মাত্রার গ্রাম অক্ষরমাত্রার কথাও পাওয়া যায় নানা প্রসঙ্গে। সাধু বাংলার ছন্দগুলিতে ‘প্রত্যেক অক্ষরটি এক মাত্রা বলিয়া গণ্য হইয়াছে’ (পৃ ৩)। যেমন—

মহাভারতের কথা অমৃত সমান।

‘ইহাতে চোদ্দটি অক্ষরে চোদ্দ মাত্রা’। শব্দা কই বস্তু কই, এই দৃষ্টান্তটির বিশ্লেষণেও দেখা যায় আট অক্ষরে আট মাত্রা ধরা হয়েছে (পৃ ১৮)। এক অক্ষরে এক মাত্রা ধরা, এটা হচ্ছে প্রচলিত রীতি। তদনুসারে বস্ • জ না লিখে ব • জ লিখলেই ঠিক হত। কেননা প্রচলিত রীতি অনুসারে ‘হলন্তই [মানে স্বরান্ত] হোক, হলন্তই হোক আর যুক্তবর্ণই হোক এই ছন্দে সকলেরই সমান মাত্রা’ (পৃ ৪২)। সুতরাং ‘বস্’ লিখলে তাতেই দুই মাত্রা ধরতে হয়।

তব চিত্তগগনের । দূর দিক্‌সৌম্য ।

“এখানে ‘দিক্’ শব্দের ক্ হলন্ত হওয়া সত্ত্বেও তাকে একমাত্রার পদবি দেওয়া গেল” (পৃ ৮০)। কেননা, এটা অক্ষরমাত্রার ছন্দ। রবীন্দ্রনাথ যখন বলেন চলতি ভাষার পয়ার ‘অক্ষরগোনা’ পয়ার নয় (পৃ ১৪২) কিংবা “যে-ছন্দগুলি বাংলার প্রাকৃত ছন্দ, অক্ষর গণনা করে তাদের মাত্রা নয়” (পৃ ১২২), তখনই বুঝতে হবে তিনি সাধু বাংলার ছন্দকে অক্ষরমাত্রার ছন্দ বলেই ধরে নিচ্ছেন। কেননা, ‘সাহিত্যিক কবুলতিপত্রে সাধু ভাষায় অক্ষর এবং মাত্রা এক পরিমাণের বলে গণ্য হয়েছে’ (পৃ ১৪২)।

কিন্তু এই বিষয়ে তাঁর মনের স্খিয়ার পরিচয়ও আছে এ গ্রন্থে। “আমাদের প্রত্যেক অক্ষরটিই যে বস্তুত একমাত্রার এ কথা সত্য নহে। যুক্ত বর্ণ এবং অযুক্ত বর্ণ কখনই একমাত্রার হইতে পারে না।... ‘পুণ্যবান্’ শব্দটি ‘কাশীরাম’ শব্দের সমান ওজনের নহে” (পৃ ৪)। অতএব আছে “অক্ষরের সংখ্যা গণনা করে ছন্দের ধনিমাত্রা গণনা বাংলায় চলে না” (পৃ ৬২), এবং “আক্ষরিক ছন্দ বলে কোনো অদ্ভুত পদার্থ বাংলায় কিংবা অন্য কোনো ভাষাতেই নেই, অক্ষর ধনির চিহ্নমাত্রা” (পৃ ৬১)।

১ বর্ণও অক্ষর সমার্থক শব্দ। সুতরাং অক্ষরমাত্রা কথাটির পরিবর্তে বর্ণমাত্রা কথাটাও ব্যবহার করা যেতে পারে।

তা হলে যে-সব সাধু ছন্দ আক্ষরিক বা অক্ষরমাত্রার ছন্দ বলে পরিচিত তার বিশ্লেষণ করা যাবে কিভাবে? “বস্তুত সাধু ভাষার পয়ারও মাত্রাগোনা” (পৃ ১৪২)। কিন্তু মাত্রা গণনা করা হবে কিভাবে? অক্ষর গণনা করে তো নয়। এর উত্তর, বাংলা উচ্চারণে স্বরের ধনিকে টান দিয়ে অতি সহজেই বাড়ানো-কমানো যায় (পৃ ৫৫), অর্থাৎ ব্যবহারের প্রয়োজনে একটা সীমার মধ্যে আমাদের স্বরবর্ণগুলোর সংকোচনপ্রসারণ চলে (পৃ ৬২)। এই সংকোচনপ্রসারণ-কমতারই নামান্তর ‘স্থিতিস্থাপকতা’। যেমন—

মহাভারতে-বু কথা অমৃতগয়া-ন্ - - ।

কাশীরা-ম্ দা-স্ কহে শুনে পুণ্‌গ্যা-ন্ - - ॥

এখানে যুগ্মধ্বনি আছে ছয়টি—তেব্ মান্ রাম্ দাস্ পুণ্ এবং বান্। তার মধ্যে একমাত্র পুণ্ ধ্বনিটা সংকুচিত হয়ে এক মাত্রা বলে গণ্য হয়েছে, বাকি পাঁচটা প্রসারিত হয়ে গণ্য হয়েছে দুই মাত্রা বলে। পুণ্-এর উচ্চারণ সংক্ষিপ্ত, বাকিগুলির বিক্ষিপ্ত; এই বিক্ষিপ্ত বা প্রসারিত উচ্চারণকেই বলা হয়েছে ‘টান’। অযুগ্মধ্বনিগুলি সর্বত্রই এক মাত্রা। এই হিসাবে প্রতিপংক্তিতে চোদ্দ মাত্রা পাওয়া যাবে। এই হিসাবই সংগত, যুক্ত-অযুক্ত-হসন্ত-নির্বিশেষে চোদ্দ অক্ষরে চোদ্দ মাত্রা গণনা করা সংগত নয়,—রবীন্দ্রনাথের এই অভিমতও (পৃ ১২২-২৩) প্রকাশ পেয়েছে নানা স্থানে। ‘সত্যত হে নদ তুমি’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির বিশ্লেষণ (পৃ ১৪২-৪৩) লক্ষিতব্য।

^ V ^ V V

উদয়-দিগন্তে অই- | শুভ্র শঙ্খ বাজে ।

প্রসারিত যুগ্মধ্বনি (^-চিহ্নিত) দুই মাত্রা, সংকুচিত যুগ্মধ্বনি (V-চিহ্নিত) এক মাত্রা, অযুগ্মধ্বনিও (অচিহ্নিত) এক মাত্রা, এইভাবে হিসাব করলেই এই পংক্তিতে চোদ্দ মাত্রা পাওয়া যাবে (পৃ ৫২-৫৩)।

এই বিশ্লেষণটা উচ্চারণসংগত এবং এতটাই স্বীকার্য। অক্ষরসংখ্যার হিসাবটা উচ্চারণসংগতও নয়, যুক্তিসংগতও নয়। অতএব অক্ষর-সংখ্যাসংগত বিশ্লেষণ স্বীকার্য নয়।

তা হলে অক্ষরমাত্রাও স্বীকার্য নয়। অক্ষরমাত্রা না হলে সাধু ছন্দের হিসাব হবে কোন্ মাত্রার গণনায়? রবীন্দ্রনাথের ছন্দোবিশ্লেষণ-প্রণালী লক্ষ্য করলে বোঝা যায় কলামাত্রা গণনাই তাঁর অভিপ্রেত। তবে সাধারণ কলামাত্রার ছন্দের সঙ্গে এই বিশিষ্ট কলামাত্রার ছন্দের একটা পার্থক্য আছে। সাধারণ কলামাত্রার ছন্দে সমস্ত যুগ্মধ্বনিই প্রসারিত ও দুইকলা-পরিমিত বলে গণ্য হয়। কিন্তু আলোচ্যমান বিশিষ্ট কলামাত্রার ছন্দে সব যুগ্মধ্বনির কলাপরিমাণ সমান নয়। কোথাও তা সংকুচিত এবং এককলা-পরিমিত, আবার কোথাও তা প্রসারিত এবং দুইকলা-পরিমিত। সাধারণত শব্দের অন্তে অবস্থিত হলে প্রসারিত এবং অন্ততঃ সংকুচিত হয়; কিন্তু তার ব্যতিক্রমও আছে। এই বিষয়ে বাংলা ভাষার স্বভাবসৌম্যর মধ্যে কবির যথেষ্ট স্বাধীনতা আছে। নানা প্রসঙ্গেই তা দেখানো হয়েছে। যেমন—

চিম্নি ভেঙে গেছে দেখে | গিন্‌নি রেগে খুন,

ঝি বলে আমার দোষ | নেই ঠা-করুন।

চিম্‌ গিন্‌ ঠাক্‌, তিনটিই শব্দের আদিতে অবস্থিত। অথচ প্রথম ছুটি সংকুচিত এবং তৃতীয়টি প্রসারিত (পৃ ৭৭)। আবার

চি-ম্নি ফেটেছে দেখে | গৃহিণী সরোষ,

ঝি বলে ঠাক্করন মোর | নাই কোনো দোষ।

এখানে চিম্‌ প্রসারিত এবং ঠাক্‌ সংকুচিত।

তব চিত্তগগনের | দূর দিকসীমা।

এবং

মনের আকাশে তার | দিকসীমানা বেয়ে।

প্রথম দিক্ ধ্বনিটা প্রসারিত ও দুইকলা-পরিমিত ; দ্বিতীয়টা সংকুচিত ও এককলা-পরিমিত (পৃ ৮০) ।

যুগ্মধ্বনির এই সংকোচনপ্রসারণের ফলেই অক্ষরসংখ্যার হিসাবে এই ছন্দের পরিমাপ সম্ভব নয় । উপরের চারটি দৃষ্টান্তের প্রত্যেক পংক্তির কলামাত্রার সংখ্যা চৌদ্দ ; কিন্তু অক্ষরমাত্রা স্বীকার করলে মাত্রার সমতা পাওয়া যাবে না ।

বিশিষ্ট কলামাত্রার ছন্দে যুগ্মধ্বনির সংকোচন ও প্রসারণ দুই-ই চলে একই সঙ্কে । তবে তাতে প্রসারণের চেয়ে সংকোচনের প্রবণতাই বেশি । এই সংকোচনক্ষমতাই এর বিশিষ্টতা । আর এই সংকোচন-ক্ষমতাকেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘শেষপংক্তি’ (পৃ ৩৮) । ফলে এ ছন্দের নির্দিষ্ট পংক্তিসীমার মধ্যে সাধারণ কলামাত্রার তুলনায় অনেক বেশি যুগ্মধ্বনির স্থান দেওয়া যায় । প্রয়োজনমতো নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে বহুসংখ্যক যুগ্মধ্বনিকে ধারণ করবার এই যে শক্তি, তাকে বলা হয়েছে ‘ভারবহনশক্তি’ (পৃ ১২৯), আর এজন্যই এ ছন্দকে বলা হয়েছে ‘গুরুভারবহ’ ছন্দ (পৃ ৬২) ।

বাংলা ছন্দে পংক্তির শেষপর্ব অনেক সময়ই অপূর্ণ থাকে । অর্থাৎ ওই পর্বে নির্দিষ্টসংখ্যক ধ্বনিমাত্রা না বসিয়ে এক বা একাধিক মাত্রার অবকাশ রেখে দেওয়া হয় । রবীন্দ্রনাথ অনেক সময়ই এই অবকাশের মাত্রাসংখ্যাকে হিসাবের মধ্যে ধরেছেন এবং তাকে বলেছেন ‘অহুচ্চারিত মাত্রা’ বা ‘ষতির মাত্রা’ (পৃ ৪১, ৪৬) । পর্যায়ে প্রতিপংক্তিতে চার পর্ব (বা পদক্ষেপ, পৃ ৩৫), প্রতিপর্বে চার মাত্রা, শেষপর্বে উচ্চারিত মাত্রা দুই, অহুচ্চারিত বা ষতির মাত্রা দুই । এই হচ্ছে রবীন্দ্রনাথের হিসাব । যদি পর্ববিভাগের কথা না বলে একেবারে পদবিভাগের কথা বলা হয় তবে বলতে হয় পর্যায়ের প্রতিপংক্তিতে দুই পদ (বা পদক্ষেপ, পৃ ৪১) ; প্রথম পদে আট মাত্রা, দ্বিতীয় পদেও তাই, ছটি অহুচ্চারিত বা ষতির মাত্রা নিয়ে (পৃ ১০, ১১) ।

মহাভারতে-বৃ কথা | অমৃতসমা-ন্ -- ।

কাশীরা-ন্ দা-ন্ কহে | শুনে পুণ্যবা-ন্ -- ॥

তেব্ মান্ রাম্ দাস্ বান্, এই যুগ্মধ্বনিগুলি উচ্চারণের ‘টানে’ প্রসারিত হয়েছে; এগুলি সবই দুইমাত্রা-পরিমিত। কিন্তু মান্ এবং বান্ এই দুটির পরে আরও দুটি অহুচ্চারিত মাত্রা বা যতিমাত্রা ধরা হয়েছে। সুতরাং মান্ ও বান্ এই দুটি যুগ্মধ্বনি টান ও যতির সাহায্যে চার মাত্রায় পরিণত হয়েছে বলা চলে (পৃ ১২৩)। সব সময়ই যে যতিমাত্রাকে হিসাবের মধ্যে ধরা হয় তা নয়। যতিমাত্রার কথা হিসাবে না এনে কোনো কোনো স্থলে শুধু আট এবং ছয় অক্ষরমাত্রার যোগেই পয়ারের প্রকৃত রূপ ধরা হয়েছে (পৃ ৬২, ১৪৩, ১৫৭)।

মাত্রাবৃত্ত (পৃ ১৮১)—বাংলা ছন্দের তিনটি শাখার (পৃ ১৩২) অগ্রতম শাখার প্রচলিত পারিভাষিক নাম ‘মাত্রাবৃত্ত’। সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দের প্রধান শাখা দুটি, তার মধ্যে একটির নাম মাত্রাবৃত্ত। এই প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত থেকেই বাংলা মাত্রাবৃত্তের উৎপত্তি হয়েছে। মাত্রাবৃত্ত নামটি অমিত্রাক্ষর নামের গ্রায় রূঢ়ার্থে গ্রহণীয়। কেননা ব্যুৎপত্তিগত সাধারণ অর্থে সমস্ত ছন্দই মাত্রাসাপেক্ষ। যে শ্রেণীর ছন্দকে বলা হয়েছে সাধারণ কলামাত্রার ছন্দ, তারই যোগরূঢ় পারিভাষিক নাম মাত্রাবৃত্ত। দ্রষ্টব্য ‘শাখা’।

বাংলা মাত্রাবৃত্ত রীতির দুই রূপ, প্রাচীন ও আধুনিক। প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত রীতির আদর্শ পাওয়া যায় জয়দেবের গীতগোবিন্দ কাব্যের ছন্দে। তাই এই রীতিকে বলা যায় জয়দেবী (পৃ ২০০)। আধুনিক মাত্রাবৃত্ত রীতির প্রবর্তক রবীন্দ্রনাথ। মানসী কাব্য তার উৎসস্থল।

প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত রীতিতে দীর্ঘস্বর (আ, ঈ, উ, এ, ও) এবং ঋদ্ধদল (ঐ—অই, ঔ—অউ, বং, হং, ছন্, দন্, বিদ্, হান্) দুই কলামাত্রা বলে গণিত হয়। এই হিসাবে প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত পদ্ধতির ছন্দে প্রতিপর্বে

চার, পাঁচ, ছয় বা সাত কলামাত্রা থাকতে পারে। এই গ্রন্থে জয়দেবের গীতগোবিন্দ থেকে চারটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত হয়েছে, চারকলা-পর্বের দুটি এবং পাঁচকলা-পর্বের দুটি।—

হরিরিহ | বিহরতি | সরসব | সন্তে ।^১

এই পংক্তিটিতে (প্রথম সর্গ, তৃতীয় গীত) আছে চার পর্ব এবং প্রতিপর্বে চার কলামাত্রা (পৃ ৩২)। চারকলা-পর্বের দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটি (প্রথম সর্গ, তৃতীয় গীত) এই।—

ললিতল | বঙ্গল | তাপরি | শীলন | কোমল | মলয়স | মীরে ।

গ্রন্থমধ্যে এটি অংশত উদ্ধৃত হয়েছে (পৃ ১২৭)। পূর্ণরূপে এর প্রতিপংক্তিতে সাত পর্ব। প্রথমটির বাংলা প্রতিক্রপ এই (পৃ ২০০)।—

হেসে | হেসে | হল যে | অস্থির ।

দ্বিতীয়টির বাংলা প্রতিক্রপ সুপরিচিত (পৃ ১২৯-২০১)।—

জনগণ | মনঅধি | নায়ক | জয় হে | ভারত | ভাগ্যবি | ধাতা ।

পাঁচকলা-পর্বের দৃষ্টান্ত এই (পৃ ৭০)।—

অহহ কল | যামি বল | যাদিমণি | ভূষণম্ ।

এটির (সপ্তম সর্গ, প্রথম গীত) প্রতিপংক্তিতে চার পর্ব। সাত পর্বের দৃষ্টান্ত আছে গীতগোবিন্দ কাব্যের দশম সর্গে। তার প্রথম পংক্তিটি এই (পৃ ১৫-১৬, ১২৬, ১২৭)।—

বদসি যদি | কিঞ্চিদপি | দন্তরুচি | কোমুদী ।

হরতি দর | তিমিরমতি | ধোরম্ ।

শেষপর্বে এক কলা কম আছে। প্রাচীন রীতিতে রচিত পাঁচকলা-পর্ব ছন্দের আধুনিক বাংলা প্রতিক্রপ এই গ্রন্থে নেই, রবীন্দ্রসাহিত্যেও নেই।

আর্য্য। ছন্দও মাত্রাবৃত্ত এবং মূলত চতুর্মাাত্রপর্বিক (পৃ ২৩৪)।

১ মূলে আছে, 'বিহরতি হরিরিহ সরসবসন্তে' ।

প্রাকৃতিক এই ছন্দের বহুল প্রয়োগ দেখা যায়। প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রে এ ছন্দকে বলা হয় গাহা অর্থাৎ গাধা।

এই গ্রন্থে যে কয়টি প্রাকৃত ছন্দের উল্লেখ আছে সেগুলি সবই মাত্রাবৃত্তবর্গীয়। তার মধ্যে মালা ছন্দের (পৃ ১৫৭) দ্বিতীয়াধ' গাধার অর্থাৎ আধার অবিকল অঙ্করূপ (পৃ ২৩৪), স্তবরাং চতুর্মাাত্রপর্বিক। এ ছন্দের প্রথমার্ধের প্রথম ছত্রিশ কলার পর্ববিভাগ অনিয়মিত, অর্থাৎ এই অংশটিকে অনিয়মিত পর্বে পর্বে বিভক্ত করা আবশ্যিক নয়। মাত্রাবৃত্তের মাত্রাসংখ্যাই সাধারণত নির্দিষ্ট থাকে, অক্ষরসংখ্যা থাকে অনির্দিষ্ট। মালা ছন্দের দ্বিতীয়াধ' সম্বন্ধে এ নিয়ম প্রযোজ্য, প্রথমার্ধ' সম্বন্ধে নয়। প্রথমার্ধে অক্ষরসংখ্যা (একচল্লিশ) এবং মাত্রাসংখ্যা (পয়তাল্লিশ), দুই-ই নির্দিষ্ট আছে।

গগনাক ছন্দও মাত্রাবৃত্তবর্গের অন্তর্গত। অথচ এরও প্রতিপাদে অক্ষরসংখ্যা (কুড়ি) এবং মাত্রাসংখ্যা (পঁচিশ) নির্দিষ্ট আছে (পৃ ২৩৬)। এর প্রথমে থাকে একটি চার কলামাত্রার পর্ব। বাকি একুশ কলাকে চারকলার পর্বে বা পাঁচকলার পর্বে যেভাবে ইচ্ছা বিগত করা চলে, কেবল পাদেব মোট অক্ষরসংখ্যা ঠিক থাকা চাই এবং শেষ দুটি অক্ষর লঘুগুরুক্রমে বিগত হওয়া চাই। গ্রন্থমধ্যে উদ্ধৃত দৃষ্টান্তটি চারকলার পর্বে বিভাজ্য (পৃ ২৩৬)। কিন্তু এটির তৃতীয় পাদে কিছু ক্রটি আছে। 'খুরাগণ' পাঠে চারকলার প্রথম পর্বটিই পাওয়া যায় না। বস্তুত প্রাকৃতপৈঙ্গলের চারটি পাণ্ডুলিপিতে এবং দুইটি টীকায় পাঠ আছে 'খুরাগণ'। বলা বাহুল্য ছন্দের প্রয়োজনে এই পাঠই গ্রহণীয়। পক্ষান্তরে 'মুহিম লংঘিঅ' অংশে এক কলার অভাব দেখা যায়। 'মোহিঅ' বা অঙ্করূপ কোনো পাঠ ধরলেই কোনো ক্রটি থাকত না। কিন্তু পাঠান্তর বা টীকাগুলিতে এই ক্রটি পূরণের পক্ষে কোনো প্রমাণ নেই।

দণ্ডকল ছন্দ ও মূলত চতুষ্কলপবিক স্তলে বনে হয় (পৃ ২৪৫)। এই ছন্দটি প্রায় সর্বাংশেই জয়দেবের 'ললিতলবঙ্গলতা' বা 'মুখরমধোরং তাজ মঞ্জীরং' ইত্যাদি রচনার অঙ্করূপ। পার্থক্য শুধু এই যে, দণ্ডকল ছন্দের প্রথমে থাকে একটি দুইকলার অতিপর্ব এবং সর্বশেষে একটি অতিমুক্ত গুরুধ্বনি।

ঝুন্নগা ছন্দ মূলত পঞ্চকলপবিক (পৃ ২৪০)। জয়দেবের 'বদলি বদি কিঞ্চিদপি' ইত্যাদি রচনার শেষ অংশে অতিমুক্ত তিন কলা যোগ করলেই ঝুন্নগা ছন্দ হয়।

প্রাচীন বা আধুনিক বাংলায় আর্ষা, মালা, গগনাক প্রভৃতি ছন্দের প্রতিকল্প দেখা যায় না। কিন্তু জয়দেবী ছন্দের প্রাচীন ও আধুনিক অঙ্করূপ প্রচুর আছে। জয়দেবের মাত্রাবৃত্ত ছন্দ অনেকাংশে স্বাধীন ; সংস্কৃত বা প্রাকৃত ছন্দশাস্ত্রের নির্দিষ্ট নিয়মের অধীন নয়। প্রাচীন ও আধুনিক বাংলা মাত্রাবৃত্ত রীতির ছন্দ এই স্বাধীন জয়দেবী রীতির আদর্শেই গঠিত হয়েছে। এই গ্রন্থে বৈষ্ণব সাহিত্য থেকে তিনটি প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত ছন্দের দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত হয়েছে, একটি চতুষ্কলপবিক এবং দুটি ষট্‌কলপবিক। চারকলা-পর্বের দৃষ্টান্ত এই (পৃ ৫)।—

সুন্দরি | রাধে | আওয়ে ব | নি- ।

ভক্তরম | গীগণ | মুকুটম | গি- ॥

—গোবিন্দদাস, পদকল্পতক, ২৭০

জয়দেবী রীতি অল্পসারে এখানে রুদ্রদল এবং দীর্ঘস্বরাস্ত মুক্তদল দ্বিমাত্রক এবং হ্রস্বস্বরাস্ত মুক্তদল একমাত্রক বলে স্বীকৃত হয়েছে। ব্যতিক্রম ঘটেছে 'আওয়ে' শব্দে। 'ওয়ে'র উচ্চারণ ও বা বে। এটি দীর্ঘস্বরাস্ত হলেও তার উচ্চারণ হ্রস্ব। বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যে জয়দেবী রীতির এ-রকম ব্যতিক্রম এত দেখা যায় যে, এইজাতীয় মাত্রাবৃত্তকে 'ভাঙা জয়দেবী' বলেও পরিচিত করা চলে।

‘শরদচন্দ পবনমন্দ’ এবং ‘মন্দপবন কুঞ্জভবন’ ইত্যাদি রচনা দুটি (পৃ ৩৫, ১৭২) ছয়কলা-পর্বের দৃষ্টান্ত। এ-দুটির মাত্রাগণনাপদ্ধতি উপরের দৃষ্টান্তটির অম্লরূপ। স্মরণ্যং বিশ্লেষণ অনাবশ্যক। বলা প্রয়োজন যে, গীতগোবিন্দ কাব্যে এ-রকম ছয়কলা-পর্বের দৃষ্টান্ত নেই।

বৈষ্ণব পদাবলীর প্রাচীন মাত্রাবৃত্ত ছন্দে আদি প্রভৃতি দীর্ঘস্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ রক্ষার প্রয়াস দেখা যায়। কিন্তু এ-রকম দীর্ঘতা বাংলার স্বভাবিক উচ্চারণ-বিরোধী। এইজগ্গই পদাবলী সাহিত্যে এ বিষয়ে এত ঘন ঘন স্থলনও দেখা যায়। তথাপি পদাবলীতে যে জয়দেবী পদ্ধতিতে স্বরবর্ণের দীর্ঘতা বহুলপরিমাণে রক্ষা করা সম্ভব হয়েছিল তার কারণ গুণলি গান। গানের সুরে স্বরবর্ণের দীর্ঘতা অস্বাভাবিক বলে বোধ হয় না; কিন্তু পঠনীয় কবিতায় ভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণ-সম্মত বাক্ছন্দকে মেনে চলতে হয়। এইজগ্গ আধুনিক কালের পঠনীয় কবিতায় জয়দেবী মাত্রাবৃত্ত রীতি একেবারেই পরিত্যক্ত হয়েছে। আর এইজগ্গই জয়দেবী মাত্রাবৃত্তের পুনঃপ্রবর্তনও এখন আর সম্ভব নয় (পৃ ২০১-০২)। কেননা তা হবে বাংলা ভাষার ‘প্রকৃতিবিরুদ্ধ’ স্মরণ্যং ‘কৃত্রিম’; তথাপি এই কৃত্রিমতাকেই যদি চালাতে চেষ্টা করা হয় তবে রবীন্দ্রনাথের মতে সেটা হবে ‘অবরদন্তি’ বা ‘অত্যাচার’ (পৃ ২০০)। অবশ্য তিনি নিজের কয়েকটি রচনায় জয়দেবী মাত্রাবৃত্ত রীতির আশ্রয় নিয়েছেন, যেমন জনগণমনঅধিনায়ক। কিন্তু সেগুলি গান। জয়দেবী রীতির ছন্দে সর্বভারতীয়তার স্বাদ আছে। জনগণমন গানটিকে সর্বভারতীয় রূপ দেবার প্রয়োজন ছিল। তাই এটিতে জয়দেবী রীতির ছন্দ তথা বহুলপরিমাণ সংস্থত শব্দের প্রয়োগ করা হয়েছে (পৃ ২০০)।

আধুনিক কালের পঠনীয় কবিতায় জয়দেবী মাত্রাবৃত্ত রীতি পরিত্যক্ত হল বটে, কিন্তু মাত্রাবৃত্তস্বলভ সংগীতমাধুর্য থেকেও বাংলা সাহিত্য

বঞ্চিত হন। এই অভাবটা রবীন্দ্রনাথের ক্রতিরগবোধকে পীড়া দিচ্ছিল। তাই তিনি মানসী কাব্য রচনার সময়ে (১৮৮৭-৯০) এক নূতন মাত্রাবৃত্তরীতির প্রবর্তন করেন (পৃ ২১৪ এবং পাদটীকা ৩)। এই নূতন রীতিকে বলা যায় রাবীন্দ্রিক মাত্রাবৃত্ত। এই হিসাবে বাংলা ছন্দের ইতিহাসে গীতগোবিন্দ কাব্যের পাশেই মানসীর স্থান।

রাবীন্দ্রিক মাত্রাবৃত্ত রীতির বৈশিষ্ট্য এই যে, এই রীতিতে যুগ্মধ্বনি বা ঋদ্ধদল বিমাত্রক বলেই স্বীকৃত হয় কিন্তু আদি প্রভৃতি দীর্ঘ স্বরের দীর্ঘতা স্বীকৃত হয় না, বাংলার স্বাভাবিক উচ্চারণ অনুসারে হ্রস্বদীর্ঘনির্বিণ্ণেযে সমস্ত স্বরাস্ত বর্ণই একমাত্রক বলে গণ্য হয় (পৃ ১৮১)। কিন্তু ঋকারের ব্যবহার নিয়ে একটু বিধা দেখা যায় (পৃ ১৮৫)। কারণ ঋকারের আধুনিক উচ্চারণে তার স্বরবর্ণত্ব লোপ পেয়েছে। বাংলায় এটির উচ্চারণ হয়েছে রি। ফলে ‘তৃণ’কে আমরা বলি ত্রিণ। তা সত্ত্বেও ঋকারের স্বরবর্ণত্ব স্বীকারের একটি প্রয়াস দেখা যায় আধুনিক উচ্চারণে; ছন্দ-পাঠ এবং-রচনার ক্ষেত্রেও এই প্রয়াসের ক্রিয়া স্পষ্ট। প্রকৃত ও প্রক্রিয়া তথা বিকৃত ও বিক্রীত শব্দের তুলনা করলেই তা বোঝা যাবে। আধুনিক বাংলা উচ্চারণে বিক্রীত—বিকৃত আর বিকৃত—বি . ক্রিত। এভাবে লঘুপ্রযত্ন উচ্চারণের দ্বারা ব্যঞ্জনসংঘাত বাঁচিয়ে ঋকারাস্ত বর্ণের স্বাতন্ত্র্য রক্ষা করা হয়। তাতে জাত বাঁচে বটে কিন্তু ঋকারের স্বরবর্ণত্ব বজায় থাকে না, এ কথা বলাই বাহুল্য। কিন্তু সর্বত্র জাত বাঁচানোও যায় না। দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। গীতগোবিন্দে (চতুর্থ সর্গ, দ্বিতীয় গীত) আছে—

সরসম | স্মরণপি | মলয়জ | পঙ্কম।

এখানে ‘মস্মণ’ শব্দের উচ্চারণটাও মস্মণ অর্থাৎ লঘুপ্রযত্নকৃত। রবীন্দ্র-
রচনাতেও এই মস্মণ উচ্চারণ দেখা যায়। যথা—

সঙ্ঘ্যাবেলার | মসৃণ অঙ্ক | কাবের
এখানে সেখানে | চোখে আলো খোঁচা | মারে ।

—প্রহাসিনী, পরটিকানী

উভয়ই মসৃণ শব্দের উচ্চারণ ম • ত্রিণ, অর্থাৎ ব্যঞ্জনসংঘাতহীন। কিন্তু
সত্যোজ্জনাথের রচনাতে এই শব্দটির বেশ অমসৃণ উচ্চারণই দেখা
যায়।—

মসৃণ দেহ | উচ্চ ককুদ | উদ্ধত বল | বান্ ।

—তীর্থসলিল, বৈরাগ্যোদয়

এখানে মসৃণ শব্দের উচ্চারণ মসৃত্রিণ। মসৃণ শব্দের অভ্যুত ব্যঞ্জন-
সংঘাতই এখানে ছন্দকে তরঙ্গায়িত করে তুলেছে। তাতে ছন্দের
গৌরবই বেড়েছে।

অমৃত, সরীসৃপ, রাজগৃহ, অনাদৃত প্রভৃতি শব্দেরও এ-রকম
বৈকল্পিক ব্যবহার দেখা যায়। সরীসৃপনাথ এ সব স্থলে ঋকারান্ত বর্ণের
লঘুপ্রযুক্ত উচ্চারণেরই পক্ষপাতী। যথা—

ধরহ রাগিণী | বিশ্বপ্রাবিনী | অমৃতউৎস | ধারা | ...

সরীসৃপগতি | মিলিল তাহারা | নিষ্ঠুর অভি | মানে ।...

রাজগৃহ যত | ভুললশয়ান | পড়ে আছে ঠাই | ঠাই ।

—সোনার তরী, পুরস্কার

হেমচন্দ্রের দশমহাবিজ্ঞায় (মহাদেবের বিলাপ) আছে—

জলনিধি | মধুনে | অমৃত | উছলিল ।

যত সুর | বা-টিল | তা-হে- ।

এখানে লঘুপ্রযুক্ত উচ্চারণের দ্বারা যু ধ্বনিটির স্বাতন্ত্র্য রক্ষিত হয় নি,
কলে ব্যঞ্জনসংঘাতও বাঁচানো হয় নি। বাংলা সাহিত্যে অমৃত শব্দের
এ-রকম প্রয়োগ বিরল নয়।

নিষ্ঠুর পীড়নে ধার

তন্ত্রাবিহীন কঠিন দণ্ডে মথিছে অঙ্ককার

তুলিছে আলোড়ি | অমৃত জ্যোতি | তাঁহারে নমস্ | কার ।

—বীথিকা, নমস্কার

এখানে অমৃত শব্দকে অমৃত্তিত রূপে উচ্চারণ করা যেতে পারে । কিন্তু রবীন্দ্রসাহিত্যে অমৃত শব্দের এ-রকম প্রয়োগ দেখা যায় না । সুতরাং অমৃত এবং জ্যোতি শব্দের মধ্যে ব্যঞ্জনসংঘাত স্বীকার করে নেওয়া অর্থাৎ অমৃতজ্জ্যোতি উচ্চারণই কবির অভিপ্রেত ছিল বলে ধরতে হবে । নিষ্ঠুর, প্রকৃত প্রভৃতি শব্দেও ব্যঞ্জনসংঘাত বর্জনীয় । যথা—

যকুৎ যদি বিকৃত হয়

স্বীকৃত হবে, কিসের ভয়,

না হয় হবে পেটের গোলযোগ ।

—প্রহাসিনী, ভোজনবীর

কিন্তু পিতৃ, মাতৃ, ভ্রাতৃ, নেতৃ প্রভৃতি শব্দে ব্যঞ্জনসংঘাত মেনে নেওয়াই প্রচলিত রীতি, এমন কি রবীন্দ্রসাহিত্যেও । যথা—

‘আমরা হইলাম | পিতৃহারা’, | কানিয়া কহে দশ | দিক্,

‘সকল জগতের | বন্ধু ধারা | তাঁদের শত্রুরে | দিক্’ ।

—কথা, মস্তকবিক্রম

মাতৃভূমির লাগি | পাড়া ঘুরে মরেছে,

একশো টিকিট বিলি | নিজ হাতে করেছে ।

—থাপছাড়া, ৩৫

এখানে পিতৃ ও মাতৃ শব্দের উচ্চারণ যথাক্রমে পিত্রি ও মাত্রি । বাংলা ছন্দের রাজ্যে নেতৃষ ও নেত্রীষ অভিন্ন । কারণ বাংলা উচ্চারণে নেতৃ ও নেত্রী দু'এরই উচ্চারণ নেত্রি ।

বলা প্রয়োজন যে, রাবীন্দ্রিক মাত্রাবৃত্ত অর্থাৎ সরল কলামাত্রিক

রীতির ছন্দেই ঋকারান্ত বর্ণের এই দ্বিবিধ প্রয়োগ চলে। বিশিষ্ট কলামাত্রিক বা দলমাত্রিক রীতির ছন্দে ঋকারান্ত বর্ণের বৈকল্পিকতা স্বীকার নিম্প্রয়োজন। চিত্রা কাব্যের ‘স্বর্গ হইতে বিদায়’ কবিতায় আছে—

মর্ত্যভূমি স্বর্গ নহে,

সে যে মাতৃভূমি,...স্বর্গে তব বহক অমৃত।

এখানে মাতৃ ও অমৃত শব্দের উচ্চারণ লঘুপ্রকৃত্ত কি না সে বিচার অনাবশ্যক। বলা বাহুল্য এটা বিশিষ্ট কলামাত্রিক রীতির ছন্দ। সত্যেন্দ্রনাথের তীর্থসলিল কাব্যের স্বদেশবন্দনা কবিতায় আছে—

স্বদেশ, আমার মাতৃভূমি,

স্বাধীনচেতার ধাত্রী তুমি,

সবে গাহি তোমার জয়-গান।

এখানে মাতৃ ও ধাত্রী শব্দ সমগোত্র ও সমমাত্রিক; উভয়ই বাঞ্জন-সংবাত স্পষ্ট। বলা বাহুল্য এটা দলমাত্রিক রীতির ছন্দ। বস্তুত ‘মাতৃভূমি’কে ‘মাত্রিভূমি’রূপে উচ্চারণ করলে কোনো রীতির ছন্দেই রসনা ঠোঁকর খায় না।

মালঝাঁপ—পয়ারেরই প্রকারভেদ মাত্র। যে পয়ারবন্ধের প্রথম তিন পর্বে মিল থাকে, প্রাচীন পরিভাষায় তাকেই বলা হয় মালঝাঁপ। রবীন্দ্রনাথ এই নামটি ব্যবহার করেন নি, কিন্তু তার দৃষ্টান্ত দিয়েছেন (পৃ ১১, ৩৮)। যথা—

বাজে তীর | পড়ে বীর | ধরণীর | পরে।

তিনি মনে করেন, এ ছন্দ ‘যুক্ত-অক্ষরের ভার সয় না’। কিন্তু প্রাচীন বাঙালি কবিরা মালঝাঁপ পয়ারেও যুক্তবর্ণের বোঝা চাপিয়ে দিতে দ্বিধা করতেন না। ভারতচন্দ্রের অন্নদামঙ্গল কাব্য (দ্বিতীয় খণ্ড, কোটালের উৎসব) থেকে একটি দৃষ্টান্ত দিচ্ছি।—

জয় কালি ভাল ভালি যত ঢালী গাজে ।

দেই লক্ষ ভূমিকম্প জগৎম্প বাজে ॥

ডাকে ঠাট কাট কাট মালসাট মারে ।

কম্পমান বধমান বলবান্ ভারে ॥

এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য ‘ধরিত্রীর চক্ষুনির’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তের আলোচনা (পৃ ২৬১)।

মাল্য (পৃ ১৫৭-৫৮)—যথাস্থানে পাদটীকায় এ ছন্দের পরিচয় দেওয়া হয়েছে ।

মালিনী (পৃ ১৩৩)—এই সুবিদিত সংস্কৃত ছন্দটির প্রতিপংক্তিতে থাকে পনরটি বর্ণ বা অক্ষর । আট বর্ণের পরে অধর্ষতি এবং বাকি সাত বর্ণের পরে পূর্ণর্ষতি । প্রথম ভাগে শেষ দুটি বর্ণ গুরু, দ্বিতীয় ভাগে দ্বিতীয় ও পঞ্চম বাদে বাকি সব বর্ণই গুরু । একটু লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, মালিনী ছন্দ আসলে মন্দাক্রান্তারই রকমকের মাত্র । মালিনীর প্রথমাংশ এবং মন্দাক্রান্তার দ্বিতীয়াংশ প্রায় একরূপ ; পার্থক্য এই যে, মন্দাক্রান্তার দ্বিতীয়াংশে পাঁচটি লঘুর পরে একটি গুরু কিন্তু মালিনীর প্রথমাংশে ছয়টি লঘুর পরে দুটি গুরু । মালিনীর দ্বিতীয়াংশ এবং মন্দাক্রান্তার তৃতীয়াংশ অবিকল এক । দ্বিজেন্দ্রনাথের পূর্বোদ্ধৃত মন্দাক্রান্তা শ্লোকটিকে মালিনীতে রূপান্তরিত করলেই এই দুই ছন্দের পার্থক্য ও সাদৃশ্য বোঝা সহজ হবে ।—

রহ যদি তুমি, টকা, | না রহে কোন জালা ।

কি করিব শিখি’ বিত্তা, | খালি ভস্মে দি ঢালা ॥

তব দরশন-ইচ্ছা, | কিন্তু-পাথের নাস্তি- ।

চলিব কি, পদ বাধা, | এ কি দৈবের শাস্তি- ॥

বলা বাহুল্য, ‘কোন’ ‘দরশন’ ‘পদ’ ‘দৈবের’ প্রভৃতি শব্দের শেষ বর্ণটির উচ্চারণ হবে অকারান্ত ।

যতি (পৃ ১২৭)—ছন্দের ধ্বনিগ্রবাহ অবিচ্ছিন্ন নয় ; সৌম্যামৃষ্টির প্রয়োজনে তাকে কোনো বিশেষ পদ্ধতিতে স্তনিয়মিতভাবে খণ্ডিত করা হয়। ওই খণ্ডনেরই পারিভাষিক নাম যতি। ছন্দ, বিরাম, বিরতি প্রভৃতি যতিরই নামান্তর।

বিরামের গুরুত্বভেদে যতির তারতম্য ঘটে। ‘পদ্যছন্দের প্রধান লক্ষণ পংক্তিসীমানায় বিভক্ত তার কাঠামো। নির্দিষ্টসংখ্যক ধ্বনিগুচ্ছে এক-একটি পংক্তি সম্পূর্ণ। সেই পংক্তিশেষে একটি করে বড়ো যতি’ (পৃ ১৫০)। পংক্তিসীমায় অবস্থিত এই ‘বড়ো যতি’কে বলা যায় ‘পুরো যতি’ (পৃ ১০০), অর্থাৎ পূর্ণযতি। উল্লিখিত প্রত্যেক ‘ধ্বনিগুচ্ছ’ অর্থাৎ পর্বের পরেও একটি করে যতি থাকে (পৃ ৬০, ৭৪, ১২০)। এসব যতির গুরুত্ব পূর্ণযতির তুলনায় কম। তাই এ-রকম যতিকে বলা যায় লঘুযতি বা পর্বযতি। আরও এক রকম যতি আছে যার গুরুত্ব পূর্ণযতি ও লঘুযতির মধ্যবর্তী, তাকে বলা যায় ‘অধা যতি’ (পৃ ১০০) বা অর্ধযতি। আঠার মাত্রার দীর্ঘপয়ারে আট মাত্রার পরে থাকে একটি ‘স্পষ্ট যতি’ (পৃ ১০২) এবং বাকি দশ মাত্রার পরে পূর্ণযতি। চোদ্দ মাত্রার সাধারণ পয়ারেও পংক্তির মাঝখানে অর্থাৎ আট মাত্রার পরে একটি করে যতি থাকে যা লঘুযতির চেয়ে অপেক্ষাকৃত ‘স্পষ্ট’ অথচ যার গুরুত্ব পূর্ণযতির সমান নয় (পৃ ৭০-৭১)। এই অপেক্ষাকৃত স্পষ্ট যতিকেই বলা যায় অর্ধযতি।

সাধারণ পয়ারপংক্তির পর্ব বা পরকেপ চারটি (পৃ ৩৫)। যথা—

মহাত্মার | তের কথা || অমৃত স | মান।

পংক্তিশেষে পূর্ণযতি ; প্রথম ও তৃতীয় পর্বের পরে লঘুযতি। দ্বিতীয় পর্বের পরবর্তী যতিটি প্রথম ও তৃতীয় যতির চেয়ে স্পষ্টতর অথচ তা পূর্ণযতির সমকক্ষ নয়। এই যতিটাই অর্ধযতি। পূর্ণযতির দ্বারা নির্দিষ্ট ছন্দোবিভাগেরই নাম পংক্তি। তেমনি অর্ধযতির বিভাগই হচ্ছে পদ।

পয়ার দ্বিপদী, তার অর্ধযতি একটি। ত্রিপদীতে অর্ধযতি দুটি (পৃ ১১২)। যেমন—

যেন ধীর | ধ্রুবতারা ||

কহে কথা | ভাষাহারা ||

জনহীন | সাঁঝে ।

কাজেই অর্ধযতিকে পদযতিও বলা যায়।

পর্বযতি অপেক্ষাকৃত লঘু, সেজ্ঞে অনেক সময় পর্বযতির লোপ ঘটানো যায়। অর্থাৎ পর্বযতির নির্দিষ্ট স্থানে না থেমে একেবারে পদযতিতে এসে হাঁফ ছাড়া যায়। দৃষ্টান্ত এই (পৃ ৭০)।—

নিঃস্বতাসং × কোচে দিন || অবসন্ন | হলে ।

এখানে প্রথম পর্বের শেষে ধ্বনিপ্রবাহ বিরত হয়নি, অর্থাৎ লঘুযতি লুপ্ত হয়েছে। অর্ধযতির লোপ সাধারণত ঘটে না। সেজ্ঞে ছন্দের পরিচয়ে অনেক ক্ষেত্রে পর্ববিভাগের কথা না বলে একেবারে পদবিভাগের কথাই উল্লেখ করা হয়। ছন্দের পদবিভাগ পর্ববিভাগের চেয়ে গুরুতর। কিন্তু পর্ববিভাগের কথা মনে না রাখলে ছন্দের সৌম্য-নির্ণয় সম্ভব নয়।

পদের যেমন পর্ববিভাগ আছে, পর্বেরও তেমনি উপবিভাগ আছে। পর্বের এই উপবিভাগকেই বলা যায় উপপর্ব। লক্ষ্য করলে প্রত্যেক পর্বের মধ্যেই একটি বা দুটি করে ক্ষীণ যতির অস্তিত্ব অনুভব করা যায়। পর্বের অন্তর্স্থিত যতির চেয়েও তার মধ্যস্থিত যতি লঘুতর। এই লঘুতর যতিকে বলা যায় উপযতি। উপযতিই পর্বকে উপপর্বে বিভক্ত করে। উপপর্বের আয়তন দুই মাত্রার কম বা তিন মাত্রার বেশি হয় না। উপপর্বই ক্ষুদ্রতম ছন্দোবিভাগ। এইজন্যই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, দুই এবং তিন মাত্রার বিভাগ হচ্ছে সকল ছন্দের মূল (পৃ ১৪২) বা রুটিক উপাদান (পৃ ১২৫)। দুই মাত্রার বিভাগকে বলা হয়েছে সমমাত্রার

চলন এবং তিন মাত্রার বিভাগকে বলা হয়েছে অসমমাত্রার চলন (পৃ ৩৫-৩৬)। এখানে চলন মানে উপপর্ব। এই চলন বা উপপর্ব নির্ণীত হয় যে ক্ষৌণ বিরতির দ্বারা, তারই নাম উপযতি। যথা—

ফিরে : ফিরে | আখি : নীরে | পিছু : পানে | চায়।

এখানে প্রতি পূর্ণপর্বে দুই মাত্রার পরে উপযতি। প্রত্যেক পূর্ণপর্ব দুটি করে দুইমাত্রার উপপর্ব নিয়ে গঠিত। তুলনীয় 'ধরণীর আখিনীর' ইত্যাদির বিশ্লেষণ (পৃ ৩৮)।

নয়ন : ধারায় | পথ সে : হারায় | চায় সে : পিছন | পানে।

প্রতি পূর্ণপর্ব দুটি করে তিনমাত্রার উপপর্বে বিভক্ত। উপপর্ববিভাগ উপযতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। শেষ উপপর্বটি অপূর্ণ।

যতই : চলে | চোখের : জলে | নয়ন : ভরে | ওঠে।

প্রতি পূর্ণপর্বে দুই উপপর্ব। প্রথমটি তিনমাত্রার, দ্বিতীয়টি দুইমাত্রার। এখানেও শেষ উপপর্বটি অপূর্ণ।

লঘুযতির গ্রায় উপযতিও কখনও কখনও লুপ্ত হয়। দৃষ্টান্ত পরে দ্রষ্টব্য (পৃ ২২১)।

এই গ্রন্থে তারতম্যভেদে যতির পূর্ণ অর্ধ-লঘু ও উপ এই চার শ্রেণী প্রত্যক্ষত স্বীকৃত হয়নি। পরোক্ষ স্বীকৃতির প্রমাণ আছে। রবীন্দ্রনাথের ছন্দোবিভাজনগ্রন্থালৌ থেকেই সে প্রমাণ পাওয়া যায়। পংক্তি-শেষের বড়ো যতির কথা স্বতঃস্বীকার্য। পংক্তিমধ্যবর্তী স্পষ্টযতি বা অর্ধযতির কথাও আছে এই গ্রন্থে (পৃ ১০২)।—

মন চায় | চলে আসে | কাছে ॥

তবুও পা | চলে না।

পংক্তিশেষে পূর্ণযতি। তৃতীয় পর্বটি অপূর্ণ, তার পরেই স্পষ্ট- বা অর্ধ-যতি। আর প্রতিপর্বের পরবর্তী বিভাজনচিহ্ন লঘুযতির সূচক।

নয়নে | নিষ্ঠুর | চাহনি ||

হৃদয়ে | করুণা | ঢাকা।

‘ঢাকা’র পরে পূর্ণযতি, ‘চাহনি’র পরে অধৰ্ঘতি। বাকি যতিগুলি উপপর্বের পরিচায়ক, স্তবরাং উপযতি (পৃ ১০৩)।

অস্তর তার | কৌ বলিতে চায় | চঞ্চল চর | গে।

এখানে উপপর্ববিভাগ দেখানো গেল না, কারণ উপযতিগুলি সবই লুপ্ত হয়েছে। বিভাজনচিহ্নগুলি সবই পর্বযতি বা লঘুযতির পরিচায়ক।

রবীন্দ্রনাথের মতে বাংলা ছন্দে যতি শুধু ছন্দোবিভাজনের কাজেই লাগে না, তাকে কালব্যাপ্তি দিয়ে মাত্রাপূরণের কাজেও লাগানো হয়। ‘সকল ভাষারই যতি আছে, কিন্তু যতিকে বাটখারাস্বরূপ করে ছন্দের ওজনপূরণ বাংলা ছন্দ ছাড়া আর কোনো ছন্দে আছে কি না জানিনে’ (পৃ ১২৬)। কিন্তু ইংরেজি এবং সংস্কৃত ছন্দেও যতির কালব্যাপ্তি তথা মাত্রাপূরণের কাজ আছে বলে তিনি মনে করতেন। O Goddess ইত্যাদি পংক্তি দুটির বিশ্লেষণে তিনি বিরামমাত্রার অস্তিত্ব ধরে নিয়েছেন (পৃ ৩২)। এই প্রসঙ্গে One more unfortunate এবং When we two parted ইত্যাদি দৃষ্টান্ত দুটির বিশ্লেষণও লক্ষিতব্য (পৃ ১৮)। O Wild West Wind ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিতেও সিলেব্‌লমাত্রা গণনার সঙ্গে যতিমাত্রা গণিত হয়েছে (পৃ ৪৬); বস্তুত এটিতে যতিমাত্রা গণনার অবকাশ নেই। সংস্কৃত ছন্দের মধ্যে ‘বদসি যদি কিঞ্চিদপি’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিতে দুই যতিমাত্রার অবকাশ দেখানো হয়েছে (পৃ ১২৬); অতএব কিন্তু এক যতিমাত্রাই ধরা হয়েছে (পৃ ১৫-১৬)। বলা বাহুল্য দ্বিতীয়টিই স্বীকার্য।

বলা সংগত যে, যতিমাত্রার স্বাভাবিক স্থান পংক্তির অন্তে। কখনও কখনও পদের অন্তেও যতিমাত্রা দেখা যায়। যেমন—

পর্বের পাত্রে- ॥

ফাক্তন রাত্রে- ॥

মুকুলিত মল্লিকা মাল্যের বন্ধন ।

—গীতবিতান (তৃতীয় সং), পৃ ৫০৫

এভাবে পদের অস্তে যতিমাত্রার অবকাশ রাখার দৃষ্টান্ত সাধারণত দেখা যায় কলামাত্রার ছন্দেই । পর্বের অস্তে এ-রকম অবকাশের দৃষ্টান্ত বিরল ।

রবীন্দ্রনাথের মতে ‘যতিকে কেবল বিরতির স্থান না দিয়ে তাকে পূর্তির কাজে লাগাবার অভ্যাস আরম্ভ হয়েছে আমাদের ছড়ার ছন্দ থেকে’ (পৃ ১২৬) । ছড়ার ছন্দে পর্বে-পর্বে এমন কি উপপর্বে-উপপর্বে মাত্রাপূরণের অবকাশ থেকে যাবার কথা নানা স্থানেই বলা হয়েছে (পৃ ৬২-৬৩) । দ্রষ্টব্য ‘ফাঁক’ ।

যুগ্মধ্বনি (পৃ ৫২)—এটি মূলত বর্তমান সম্পাদকের প্রযুক্ত পরিভাষা । ধ্বনি মানে সিলেব্ল্ এবং যুগ্মধ্বনি মানে সেই সিলেব্ল্ যার অস্তে আশ্রিত স্বর বা ব্যঞ্জন অবস্থিত থাকে । যথা— বৈ (—বই), গো (—গউ), যাও, ঢং, উঃ, বিদ্, ধান্ । স্তবরাং যুগ্মধ্বনি (closed syllable) এবং যুক্তাক্ষর (compound letter) একার্থক নয় । ‘ছন্দ’ শব্দের ‘ছন্’ যুগ্মধ্বনি, ‘দ’ অযুগ্মধ্বনি ; আর ‘ছ’ অযুক্তাক্ষর এবং ‘ন্দ’ যুক্তাক্ষর । ছন্দোবিভ্রেষণে ছন্+দ বিভাগই স্বীকার্য, ছ+ন্দ বিভাগ বর্জনীয় । কারণ সিলেব্ল্ বিভাগই উচ্চারণসম্মত, অক্ষরবিভাগ তা নয় । অক্ষর উচ্চারণের অবিকল প্রতিক্রম নয় । বস্তুত বাংলায় অক্ষরগণনা হয় কৃত্রিম লিপিরূপ দেখে । তাই বাংলায় ‘পর্বত’ শব্দে তিন অক্ষর অথচ ‘শরবত’ শব্দে চার অক্ষর গণিত হয়, যদিও উভয় শব্দেই সিলেব্ল্ সংখ্যা দুই । ‘কাশ্মীর’ শব্দে তিন অক্ষর, ‘পশমৌ’ শব্দেও তাই । অথচ সিলেব্ল্ সংখ্যা উভয়ত্রই দুই ।

যুগ্মধ্বনি শব্দটিকে উল্লিখিত পারিভাষিক অর্থ থেকে ভিন্ন অর্থে গ্রহণ করবার আশঙ্কা রয়েছে। এই গ্রন্থেও তার নিদর্শন আছে। ‘উদয়’ শব্দে দুই ধ্বনি (syllable), উ+দয়; উ অযুগ্ম (open) এবং দয় যুগ্ম (closed)। ‘দিগন্ত’ শব্দে তিন ধ্বনি, দি+গন্+ত; দি ও ত অযুগ্ম এবং গন্ যুগ্ম। ‘উদয়’এর দয় শব্দাস্থস্থিত এবং তার উচ্চারণ প্রসারিত, স্ততরাং দুই মাত্রা। ‘দিগন্ত’ শব্দের গন্ শব্দমধ্যবর্তী এবং তার উচ্চারণ সংকুচিত, স্ততরাং এক মাত্রা। ‘উদয়’ শব্দে অয় এবং ‘দিগন্ত’ শব্দে অন (পৃ ৫২-৫৩) উচ্চারণসম্মত ধ্বনিবিভাগ অর্থাৎ সিলেব্ল বলে গণ্য নয়। তা ছাড়া ‘যুগ্মধ্বনি শব্দটার পরিবর্তে ইংরেজি সিলেব্ল শব্দ ব্যবহার’ (পৃ ৫৩) করাও চলে না; কারণ সিলেব্ল শব্দ অযুগ্ম ও যুগ্ম উভয় প্রকার ধ্বনিকেই বোঝায়, শুধু যুগ্মধ্বনিকে নয়।

যুক্তাক্ষর বোঝানো পারিভাষিক যুগ্মধ্বনি শব্দের অভিপ্রেত নয়। কিন্তু এই গ্রন্থের নানা স্থানেই যুগ্মধ্বনি শব্দটি যুক্তাক্ষর অর্থেই গৃহীত হয়েছে।

দুইজনে জুঁই তুলতে যখন

গেলেম বনের ধারে।

ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিতে দুই, জুঁই, তুল, খন্, লেম, নেব্ প্রভৃতি আশ্রিতান্ত ধ্বনিকেই বলা হয়েছে যুগ্মধ্বনি (পৃ ৫৬)। এটাই হচ্ছে এই পারিভাষিক শব্দটির অভিপ্রেত। বলা বাহুল্য দুই, জুঁই, তুল প্রভৃতি যুগ্মধ্বনিগুলি যুক্তাক্ষর নয়। কিন্তু অগ্রত আছে ‘যুক্ত-অক্ষর অর্থাৎ যুগ্মধ্বনি’ (পৃ ৬৬)। এখানেই সংশয় দেখা দেয়। কেননা কোনো শব্দে যুক্তাক্ষর থাকলেও যুগ্মধ্বনি না থাকতে পারে, আবার যুক্তাক্ষর না থাকলেও যুগ্মধ্বনি থাকতে পারে। ছন্দ শব্দে যুক্তাক্ষর (ন্দ) ও যুগ্মধ্বনি (ছন্) দুই-ই আছে। কিন্তু কমা ও গ্রানি শব্দে যুক্তাক্ষর (ক্ষ, গ্রা) আছে, যুগ্মধ্বনি নেই। আবার শিউলি ও টোটকা শব্দে যুক্তাক্ষর নেই, কিন্তু যুগ্মধ্বনি (শিউ,

টোটে) আছে। সুতরাং ‘যুক্ত-অক্ষর অর্থাৎ যুগ্মধ্বনি’ কথায় মনে সংশয় জাগে যুগ্মধ্বনি শব্দটি হয়তো পারিভাষিক অর্থে গৃহীত হয়নি। অতঃপর যুক্তধ্বনি (পৃ ৮০), যুক্তবর্ণের ধ্বনি (পৃ ১২২), যুগ্মবর্ণ (পৃ ৬৮) প্রভৃতি শব্দের প্রয়োগ দেখে সন্দেহ থাকে না যুগ্মধ্বনি শব্দটি যুক্তাক্ষর অর্থেই প্রযুক্ত হয়েছে। অক্ষর ও বর্ণ একার্থক। উভয়েরই একটি অর্থ letter। যথা—নিরক্ষর, বর্ণপরিচয়।

যুক্তাক্ষর তথা যুক্তবর্ণ বলতে বোঝায় সংযুক্ত letter। রবীন্দ্রনাথ যুগ্মধ্বনি শব্দটিও ওই অর্থেই গ্রহণ করেছেন। তাই যুগ্মধ্বনি, যুক্তধ্বনি, যুগ্মবর্ণ ও যুক্তবর্ণ পরস্পরের প্রতিশব্দরূপে গণ্য হয়েছে। শুধু তাই নয়, তিনি ধ্বনির প্রতিশব্দ হিসাবে স্বর কথাটিকেও অক্ষর, বর্ণ বা letter অর্থে স্বীকার করে নিয়েছেন। তাই যুক্তাক্ষর অর্থে যুগ্মস্বর কথাটিও ব্যবহৃত হয়েছে (পৃ ৭২-৭৩)। বলা প্রয়োজন যে, যুগ্মস্বর কথাটির পারিভাষিক অর্থ closed vowel বা diphthong (পৃ ১৭১ পাদটীকা ৪ এবং পৃ ১৮১ পাদটীকা ২)। যথা—ঐ (—অই), ঔ (—অউ), অও, ইউ।

অযুগ্মধ্বনি ও যুগ্মধ্বনি, এই শব্দদুটি অযুক্তাক্ষর ও যুক্তাক্ষর অর্থে গৃহীত হবার সম্ভাবনা আছে বলে ছন্দের আলোচনায় এ দুটির পরিবর্তে অন্য পরিভাষা গ্রহণ করাই বাঞ্ছনীয়। অযুগ্মধ্বনি-যুগ্মধ্বনি অপেক্ষা মুক্তদল-বন্ধদল নাম দুটি সুষ্ঠুতর। তাতে অর্থগত অনিশ্চয়তা ঘটবার আশঙ্কা থাকে না। তেমনি অযুগ্মস্বর-যুগ্মস্বর না বলে মুক্তস্বর-বন্ধস্বর বলাই সংগত। অর্থাৎ অ আ ই উ এ ও প্রভৃতি একক স্বরকে মুক্তস্বর (open vowel) এবং ঐ (—অই, ওই), ঔ (—অউ, ওউ), অও, আই, ইউ, উই প্রভৃতি জোড়াস্বরকে বন্ধস্বর (closed vowel) বলা যেতে পারে। ঋটব্য ‘অক্ষর’, ‘দল’, ‘ধ্বনি’ ও ‘সিলেবল্।’

সিলেবল্‌এর মাত্রাপরিমাণ নির্ণয়-প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন,

‘বাংলায় হসন্ত শব্দের পূর্ববর্তী স্বর দীর্ঘ হয়’ অর্থাৎ ‘প্রাক্‌হসন্ত স্বরকে দুই মাত্রার পদবি দেওয়া’ হয় (পৃ ৫৩)। যেমন জ-ল্ ও চাঁ-ন্ শব্দের অ এবং আ দুটি স্বরই দীর্ঘ অর্থাৎ দ্বিমাত্রক। শুধু বাংলায় নয়, সংস্কৃত এবং প্রাকৃততেও তাই। পিঙ্গলাদি সমস্ত প্রাচীন ছান্দসিকের মতেই যুক্তবর্ণের (তথা হস্ বর্ণের) পূর্ববর্তী বর্ণ গুরু অর্থাৎ দ্বিমাত্রক। যেমন— দি-ক্ ও চ-জ্ শব্দের দি ও চ দ্বিমাত্রক। দিক্ শব্দের শুধু ইকার- বা দি-টুকুকে দ্বিমাত্রক বলে গণ্য না করে সমস্ত দিক্ ধ্বনিটাকেই দ্বিমাত্রক বলে গণ্য করা সংগততর, কেননা হসন্ত ক্ অংশটাও ওই দুইমাত্রা-পরিমিত কালের মধ্যেই উচ্চারিত হয়। জল শব্দটা ইংরেজি মতে এক সিলেবল্ বটে, কিন্তু রুদ্ধ (closed) সিলেবল্; এবং বাংলা কলামাত্রা রীতির ছন্দে এটি দ্বিমাত্রক। কাশীরাম-এর ‘রাম’ও দ্বিমাত্রক। কারণ বিশিষ্ট কলামাত্রার ছন্দে শব্দের অন্তস্থিত রুদ্ধদল দ্বিমাত্রকই হয়। তাই উদয় শব্দের দয়্ দ্বিমাত্রক; কিন্তু দিগন্ত শব্দের গন্ একমাত্রক, কারণ এটি শব্দান্তস্থিত নয়। ঐ অর্থাৎ অই্ দ্বিমাত্রক, কিন্তু শুভ্র শব্দের শুভ্ এবং শম্ভ শব্দের শঙ্ একমাত্রক। এইভাবে হিসাব করলে ‘উদয়দিগন্তে ঐ শুভ্র শম্ভ বাজে’ এই লাইনটাতে চোদ্দ মাত্রা পাওয়া যাবে, অক্ষরগণনা নিম্নয়োজন—এ কথা বলাই ‘ছন্দোবিৎ’এর অভিপ্রায়। বস্তুত এই লাইনটা নিয়ে কারও কোনো খটকা (পৃ ৫৪) লাগেনি।’ ছন্দোবিশ্লেষণপ্রণালীর পার্থক্যবশতই কবির এই সংশয় দেখা দিয়েছিল।

১ “আমি অবশ্য এ লাইনটিকে কান পেতেও গড়েছি, নিয়ম পেতেও গড়েছি। ... কান পেতে ও-লাইনটাতে কিছুমাত্র ত্রুটি পাইনি এবং নিয়ম পেতেও আমার কিছুমাত্র খটকা লাগেনি।... বরং অক্ষরবৃত্ত ছন্দের একটি নিখুঁত ও সুন্দর নিদর্শন হিসেবেই আমি অগ্রহায়ণের প্রবন্ধে এই লাইনটি গ্রহণ করেছি।”

—বিচিত্রা, ১৩৩৮ মাঘ : ছন্দ-জিজ্ঞাসা, ১ম পর্ব : পৃ ১১১

‘বাংলায় হসন্ত শব্দের পূর্ববর্তী স্বর দীর্ঘ হয়,’ এই নিয়মটি সার্বত্রিকও নয়। ‘উদয়দিগন্তে ঐ’ ইত্যাদি লাইনটিতে দয়্ এবং ঐ, এই দুই স্থলে নিয়মটি প্রযোজ্য, কিন্তু গন্, শুভ্ ও শঙ্ এই তিন স্থলে এটি প্রযোজ্য নয়। ‘একটি কথা এতবার হয় কলুষিত’ এই লাইনটিতে (পৃ ৬০) ‘বার্’ এবং ‘হয়্’ এই দুই স্থলে ওই নিয়ম খাটে, কিন্তু ‘একটি’ শব্দে খাটে না। ‘চিমনি ভেঙে গেছে দেখে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিতে চিম্নি শব্দের প্রয়োগপ্রণালীও এ প্রসঙ্গে স্মরণীয় (পৃ ২৭৬)। ‘মন্ বেচারির কি দোষ্ আছে’ (পৃ ১৭০), ‘এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা’ (পৃ ১৪৩), এইজাতীয় দলমাত্রিক রীতির ছন্দেও সাধারণত ‘প্রাক্হসন্ত স্বরকে দুই মাত্রার পদবি’ দেওয়া হয় না।

লয়—গানে স্বরপ্রবাহের কালব্যাপ্তিগত গতিসমতার নাম লয় (tempo)। স্বরপ্রবাহের গতিবেগের তীব্রতাভেদে লয়কে দ্রুত মধ্য বিলম্বিত প্রভৃতি বিশেষণে নির্দিষ্ট করা হয়। দ্রুত লয়কেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘দ্রুত’ (পৃ ৩২)।

গীতগতির সমতা অর্থাৎ লয় রক্ষার যে ব্যবস্থা, তারই নাম তাল। ঘনিষ্ঠভাবে সম্পৃক্ত হলেও লয় ও তাল অভিন্ন নয়; তাল লয়ের সহায়ক ও সংরক্ষক। এই গ্রন্থে লয় ও তাল শব্দ দুটি সর্বতোভাবে গীতশাস্ত্রানু-মোদিত পারিভাষিক অর্থে ব্যবহৃত হয়নি।

এই গ্রন্থের কোনো কোনো উক্তি মনে হয় লয় ও তাল একই বস্তু। যেমন, এক জায়গায় আছে, ‘কাব্যে ছন্দের যে কাজ, গানে তালের সেই কাজ’ (পৃ ২১); অন্যত্র আছে, ‘কবিতায় যেটা ছন্দ, সংগীতে সেইটেই লয়’ (পৃ ২৩)। এই দুই উক্তি থেকে তাল ও লয়ের অভিন্নতাবোধই জন্মে। ‘চৌপদীতে কাওয়ালির লয়ে বোঁক দিতে হয়’ (পৃ ১২), এই মন্তব্যও উক্ত অমুমানেরই সমর্থক। প্রাকৃত-বাংলা ছন্দকে এক স্থানে বলা হয়েছে ‘তিনমাত্রা লয়ের ছন্দ’

(পৃ ৬৩), তাকেই অগ্রত্ব বলা হয়েছে ‘তিনমাত্রার তাল’ (পৃ ২১৭) ।
আবার কোনো কোনো স্থলে লয়-তালের বিরোধও কল্পিত হয়েছে ।
যেমন, ‘লয়কে যদি মানি তবে তালের সঙ্গে বিবাদ ঘটিলেও ভয় করিবার
প্রয়োজন নাই’ (পৃ ২৩), কিংবা ‘লয়ের হিসাব দিলেও তালের হিসাব
মেলে না’ (পৃ ২৬) ।

বস্তুত রবীন্দ্রনাথ ‘লয়’ কথাটিকে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই ‘স্পন্দন’ (পৃ ৩৩)
বা rhythm অর্থে প্রয়োগ করেছেন । ছন্দের এই রিদমকে স্পষ্ট
করেই বলা হয়েছে ‘ছন্দঃস্পন্দন’ (পৃ ১৪৭) । ছন্দোবদ্ধ রচনার মধ্যে
যে ‘প্রাণের স্পন্দন চলতে থাকে, আমাদের চিত্তস্পন্দন তার লয়টাকে
স্বীকার করে, ঘটতে থাকে গতির সঙ্গে গতির সহযোগিতা বাতাসের
হিল্লোলের সঙ্গে সমুদ্রের তরঙ্গের মতো’ (পৃ ১৪৯) । এই স্পন্দন,
হিল্লোল বা তরঙ্গই রবীন্দ্রস্বীকৃত অর্থে লয়ের মূলকথা । বেদমন্ত্রে
যে ছন্দ প্রথম দেখা দিল, তার ‘ক্রিয়া কেবল জ্ঞানে নয়, তা প্রাণে মনে,
স্মৃতির মধ্যে তা চিরকাল স্পন্দিত হয়ে বিরাজ করে । ছন্দের এই গুণ’
(পৃ ১৪৯) । অর্থাৎ স্পন্দন বা রিদমই ছন্দের প্রধান গুণ । এই
স্পন্দনগুণ যে-গদ্যরচনার প্রধান বিশিষ্টতা, সেই রিদমিক প্রোজই (পৃ ২১৮)
গদ্যকবিতার বাহন । আর, এইজাতীয় গদ্যরচনার স্পন্দনলীলাকে
বলা হয়েছে ‘গদ্যছন্দ’ ।

এইজগতই বলা হয়েছে, গদ্যকবিতার “মধ্যে ছন্দ নেই বললে অত্যাক্তি
হবে, ছন্দ আছে বললেও সেটাকে বলব স্পর্ধা” (পৃ ২০৫) । এ কথা
মানে গদ্যকাব্যে পণ্ডের মতো ‘নিশ্চিত ছন্দ’ নেই, আছে তার ‘আভাস’-
মাত্র (পৃ ১৫২, ২০৫) । অর্থাৎ গদ্যকাব্যে স্তনিয়মিত ছন্দ নেই ; কিন্তু
ছন্দের স্পন্দনলীলাটুকু, তার রিদমটুকু আছে । তাকে অগ্রত্ব বলা
হয়েছে ‘ছন্দের গতিলীলা’ (পৃ ১৫২) । আবার রিদম অর্থে স্পন্দন
শব্দের পরিবর্তে ‘ভঙ্গি’ শব্দটিও ব্যবহৃত হয়েছে । যেমন, কারুবিচারে

‘তরঙ্গিত ভক্তিটাই বিশেষ আখ্যা পেয়ে থাকে’ (পৃ ৮৩), কিংবা ‘ভক্তি নিয়েই ছন্দ’ (পৃ ৮৫)। আর, সজে সজে ভক্তির পার্থক্যই লয়ের বিচার করা হয়েছে। এই যে ঢেউখেলানো বা তরঙ্গিত ভক্তি, তাকে কখনও বলা হয়েছে গতিভক্তি (পৃ ৮৩), কখনও বলা হয়েছে চলনের ভক্তি (পৃ ৮৭)। চলন কথার প্রতিশব্দ পদক্ষেপ (পৃ ৩৪)। চলন ও পদক্ষেপ, দু’এরই মানে কখনও পর্ব, কখনও উপপর্ব। চলন বা পদক্ষেপের আয়তনভেদে তথা বিভিন্ন আয়তনের সমাবেশভেদে ছন্দে লয়ের অর্থাৎ রিদম্‌এর পার্থক্য ঘটে (পৃ ৪২)। এইজন্যই চলন বা পদক্ষেপের ভক্তিকে বলা হয়েছে ‘পা-ফেলার লয়’ (পৃ ৬২)।

চলন বা পদক্ষেপের আয়তন- ও সমাবেশ-গত বৈচিত্র্যের ফলে রিদম্‌ বা লয়ের যে বৈচিত্র্য ঘটে, তারি বহু দৃষ্টান্ত আছে ৪২-৪৩ এবং ৮৮-৯১ পৃষ্ঠায়। ‘বিষম মাত্রার লয়’ (পৃ ১২) কথার দ্বারাও বোঝা যায় পদক্ষেপ- বা চলন-ভক্তিরই নামান্তর লয়। এই চলনভক্তি বা রিদম্‌ অর্থে লয় শব্দের ত্রায় ‘ছন্দ’ কথাটিরও বহুল প্রয়োগ দেখা যায় এই গ্রন্থে। এটাই স্বাভাবিক, রিদম্‌ই ছন্দের প্রাণ। তাই, দুইমাত্রার ছন্দ (পৃ ৩৮) এবং দুইমাত্রার লয় (পৃ ৬৮) মানে একই। তেমনি তিনমাত্রার ছন্দ (পৃ ৬২) ও তিনমাত্রা লয়ের ছন্দ (পৃ ৬৪) অভিন্নার্থক। তাল কথাটিও অনেক স্থলেই ছন্দের স্পন্দনভক্তি অর্থে প্রযুক্ত হয়েছে। যাকে বলা হয়েছে তিনমাত্রার ছন্দ বা তিনমাত্রা লয়ের ছন্দ (পৃ ৬২-৬৩) তাকেই অল্পত্র বলা হয়েছে তিনমাত্রার তাল (পৃ ২১৭)। বস্তুত এই সাধারণ অর্থে তাল ও লয় অভিন্ন। কিন্তু তাল শব্দটি যেখানে সংগীতশাস্ত্রের পারিভাষিক অর্থে গৃহীত হয়েছে, সেখানেই তালের সজে লয়ের ‘বিবাদ’ (পৃ ২৩, ২৬) সম্ভবপর। তালের একএকটি বিভাগই তার চলনভক্তির বা লয়ের পরিচায়ক। চিরাগত পারিভাষিক তালের কতকগুলি বাঁধা চলনভক্তি আছে। অথচ কাব্য বা গানের ছন্দে

নূতন নূতন চলনভঙ্গি বা লয় উদ্ভাবন করা সম্ভবপর। পুরাতন পারিভাষিক তাল এইসব লয়কে মানে না। তাই তালে ও লয়ে বিবাদ ঘটে এবং লয়ের হিসাব পাওয়া গেলেও সাবেক আমলের তালের হিসাব পাওয়া যায় না (পৃ ২৬)।

শাখা (পৃ ১৩২)—সমস্ত ছন্দেরই প্রাণবন্ত এক, ধ্বনির স্পন্দন অর্থাৎ রিদম্। কিন্তু তার প্রকাশ বিভিন্ন, তার লীলা বিচিত্র। ধ্বনিস্পন্দনের এই লীলাবৈচিত্র্যই আমাদের কাছে ছন্দোবৈচিত্র্যরূপে প্রতিভাত হয়। ছন্দশাস্ত্রের কাজ এই বৈচিত্র্যের অন্তর্নিহিত মৌলিক নীতিগুলি আবিষ্কার করা এবং সেগুলির উপরে নির্ভর করে সমস্ত ছন্দকে সুশৃঙ্খলভাবে বিভিন্ন শ্রেণীতে সজ্জিত করা। এই শ্রেণীকেই বলা হয়েছে শাখা।

ছন্দের শ্রেণীবিভাগ করা যায় নানাভাবে, অর্থাৎ নানা প্রণালী অবলম্বন করে। রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন আদর্শে বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ করেছেন। প্রথমত তিনি উপপর্বের মাত্রাপরিমাণ অনুসারে সমস্ত ছন্দকে সমমাত্রার, অসমমাত্রার ও বিষমমাত্রার, এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করেছেন (পৃ ৩৬)। এ-রকম বিভাগে উপপর্ব রচনার মূলনীতিগুলি অর্থাৎ উপপর্বে মাত্রাসমাবেশের প্রণালীগুলিই অলঙ্কিত থেকে যায়। এই বিভাগ উপপর্বের আকৃতিগত ; প্রকৃতিগত নয়। ফলে বিভিন্ন প্রকৃতির ছন্দ এক শ্রেণীর অন্তর্গত বলে গণ্য হয়। যেমন—‘নিম্নে যমুনা বহে স্বচ্ছনীতল’ এবং ‘উন্নত যমুনা বহে, আবর্তিত জল’, এই দুটি দৃষ্টান্তই (পৃ ১২৩) সমমাত্রার ছন্দ, যদিও এ দুটির প্রকৃতিগত পার্থক্য প্রচুর। দ্বিতীয়ত রবীন্দ্রনাথ ভাষারীতি অনুসারে সমস্ত ছন্দকে সাধু- বা সংস্কৃত-বাংলার ছন্দ (সাধুছন্দ, পয়ারজাতীয় ছন্দ) এবং চলতি- বা প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ (ছড়ার ছন্দ, লৌকিক ছন্দ), এই দুই ভাগে বিভক্ত করেছেন। ছন্দের উপরে ভাষারীতির প্রভাব আছে সন্দেহ নেই ; কিন্তু ভাষারীতির

বিচার ছন্দের শ্রেণীবিভাগের ক্ষেত্রে অত্যাবশ্যক নয়। একই ভাষারীতিতে বিভিন্ন প্রকৃতির ছন্দ রচিত হতে পারে এবং একই প্রকৃতির ছন্দ বিভিন্ন ভাষারীতিতে রচনা করা যায়। এই গ্রন্থেও তার দৃষ্টান্ত আছে। যথা—‘বেণীবন্ধ তরঙ্গিত কোন্ ছন্দ নিয়া’ (পৃ ৬৮), ‘জ্বকুট-প্রচ্ছন্ন চক্ষু কটাক্ষিয়া চায়’ (পৃ ৭০) এবং ‘ছুটল কেন মহেন্দ্রের আনন্দের ঘোর’ (পৃ ৭৬), এই দৃষ্টান্ত-তিনটির ছন্দারীতি এক, কিন্তু ভাষারীতি বিভিন্ন—প্রথম দুটি সাধু, তৃতীয়টি চলতি।^১ পক্ষান্তরে ‘সন্ধ্যা-আলোর মেঘের ঝালর ঢাকল অন্ধকারে’ (পৃ ৭৬) এবং ‘শুকুরাতি ঢাকল মুখ মেঘাবগুণনে’ (পৃ ৭৬) একই ভাষারীতিতে রচিত, কিন্তু এ দুটির ছন্দারীতি এক নয়। এ প্রসঙ্গে বলা প্রয়োজন যে, কোনো ছন্দারীতিতেই অবিমিশ্র সাধু বাংলা চলে না, সর্বদাই সাধু বাংলার সঙ্গে চলতি বাংলার মিশ্রণ ঘটে থাকে। তবে সমস্ত রীতির ছন্দেই বিশুদ্ধ চলতি বাংলা চালানো সম্ভবপর (পৃ ১৩০)। তা ছাড়া অনেক ক্ষেত্রে রচনা দেখে তার ভাষারীতি নির্ণয় করা যায় না; কিন্তু মাত্রা-সমাবেশপ্রণালী দেখে তার ছন্দারীতি নির্ণয় করা যায়। যেমন—‘দিগ্বলয়ে নবশশিলেখা’ (পৃ ৮০) এবং ‘বউ কথা কও, বউ কথা কও, যতই গায় সে পাখি’ (পৃ ৮৩), এ দুটি রচনা দেখে তার ভাষারীতি ঠিক করা যায় না, কিন্তু মাত্রাস্থাপনপদ্ধতির প্রতি লক্ষ্য করলে ছন্দারীতি সন্দেহে কোনো সন্দেহ থাকে না। শুধু ভাষা দেখে ছন্দের রীতি নির্ণয় করলে অনেক সময় ভুল করা হবে। যেমন—‘অধীর বাতাস এল সকালে’, ‘নবাক্ষণ চন্দনের তিলকে’ (পৃ ৭৩), ‘শ্রাবণের কালো ছায়া,’ ‘বর্ষার তমিস্রচ্ছায়া’ (পৃ ১২১), ইত্যাদি রচনার ভাষারীতি দেখে এগুলিকে চলতি বাংলার ছন্দ বললে ভুল করা হবে।

১ চলতি রীতির ভাষায় সাধুছন্দের অনেক দৃষ্টান্ত আছে পরিশেষ ও পুনশ্চ কাব্যে।
যথা—প্রাণ (পরিশেষ) এবং খ্যাতি (পুনশ্চ, দ্বিতীয় সংস্করণ)।

পর্ব বা উপপর্বের মাত্রাস্থাপনরীতি অনুসারে ছন্দের শ্রেণীবিভাগ করলে এইজাতীয় ক্রটি ঘটে না। এই মাত্রাস্থাপনরীতিকেই বলা যায় ছন্দোরীতি। রবীন্দ্রনাথ বাংলা ছন্দের তিনটি রীতিকেই বলেছেন তিনটি শাখা (পৃ ১৩২)। এই তিন রীতির কথা ‘মাত্রা’ সংজ্ঞার পরিচয়প্রসঙ্গে আলোচিত হয়েছে। যথা— সিলেব্‌লমাত্রিক বা দলমাত্রিক রীতি (পৃ ২৭২), সাধারণ কলামাত্রিক বা মাত্রাবৃত্ত রীতি (পৃ ২৭৬, ২৭৮) এবং বিশিষ্ট কলামাত্রিক (প্রচলিত পরিভাষায় অক্ষরবৃত্ত, অক্ষরমাত্রিক বা অক্ষরগোনা) রীতি (পৃ ২৭৬-৭৭)। দৃষ্টান্ত দিলেই বিষয়টা স্পষ্ট হবে। ‘সতত হে নদ তুমি’ ইত্যাদি লাইন-ছুটি সুপরিচিত ‘অক্ষরগোনা’ পয়ার (পৃ ১৪২)। অক্ষরগোনা পয়ার মানে অক্ষরমাত্রার (অর্থাৎ বিশিষ্ট কলামাত্রার, পৃ ২৭৩-৭৬) পয়ার। ‘এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা’ ইত্যাদি লাইন-ছুটিও পয়ার; কিন্তু সিলেব্‌লমাত্রার পয়ার, অক্ষরমাত্রার নয় (পৃ ১৪৩)। ‘নিম্নে যমুনা বহে’ ইত্যাদি লাইন-ছুটিও পয়ার (পৃ ১৮১); কিন্তু সাধারণ কলামাত্রার পয়ার, অক্ষরমাত্রারও (অর্থাৎ বিশিষ্ট কলামাত্রারও) নয়, দলমাত্রারও নয়। অর্থাৎ মাত্রাস্থাপনের ত্রিবিধ রীতিভেদে পয়ার ত্রিবিধ—সাধারণ কলামাত্রিক (মাত্রাবৃত্ত), বিশিষ্ট কলামাত্রিক (অক্ষরগোনা) এবং দলমাত্রিক (সিলেব্‌লগোনা)। পয়ারের গ্রাম ত্রিপদী চৌপদীও ত্রিবিধ।

পয়ার ত্রিপদী প্রভৃতি ছন্দোবন্ধের তিন রীতির অর্থাৎ বাংলা ছন্দের তিন শাখার নামকরণে প্রচুর মতভেদ দেখা যায়। ছন্দোবদ্ধ কবিতার ভাষার প্রতি লক্ষ্য রেখে রবীন্দ্রনাথ সিলেব্‌ল- বা দল-মাত্রার ছন্দকে বলেছেন ‘প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ’। এরই নামান্তর ছড়ার ছন্দ বা লৌকিক ছন্দ। অক্ষরমাত্রার অর্থাৎ বিশিষ্ট কলামাত্রার ছন্দকে তিনি নাম দিয়েছেন ‘সাধুছন্দ’ বা ‘সংস্কৃত-বাংলার ছন্দ’। এরই নামান্তর অক্ষরবৃত্ত।

চলতিমিশ্রিত সাধুরীতির ভাষাই এই ছন্দোরীতির সাধারণ আশ্রয়। সাধারণ কলামাত্রার ছন্দকে তিনি বিশেষ কোনো নাম দেননি; উৎপত্তির সূত্র ধরে তার পরিচয় দিয়েছেন সংস্কৃত-ভাঙা ছন্দ বলে (পৃ ১৩২)। এরই নামান্তর মাত্রাবৃত্ত। এই ছন্দোরীতি প্রত্যক্ষত সংস্কৃত থেকে উৎপন্ন হয়নি, হয়েছে প্রাকৃত থেকে। কিন্তু আধুনিক কলামাত্রারীতির প্রবর্তক স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ এবং এই রীতি প্রবর্তনের ব্যাপারে তিনি অনেক পরিমাণেই নির্ভর করেছেন গীতগোবিন্দ কাব্যের গানগুলির উপরে। স্তবরাং ‘সংস্কৃত-ভাঙা’ পরিচয়টা নিরর্থক বলা যায় না। এই ছন্দোরীতিও সাধারণত চলতিমিশ্রিত সাধু- বা সংস্কৃত-বাংলাতেই রচিত হয়; তবে অমিশ্র প্রাকৃত-বাংলাতেও এই ছন্দোরীতির বহুল প্রয়োগ দেখা যায়।^১ এই সাধারণ কলামাত্রিক রীতিরও দুই রূপ (পৃ ২৭৮)। একটি নব্য বা রাবৌজিক রূপ, মানসী কাব্যে যার প্রথম সার্থক ও ধারাবাহিক প্রয়োগ। আরএকটি রূপ সর্বতোভাবেই সংস্কৃতায়ুগ, জয়দেবের গীতগোবিন্দের গানগুলিই তার আদর্শ। একে বলা যায় প্রত্ন (archaic) বা জয়দেবী রূপ। এর আধুনিক দৃষ্টান্ত ‘জনগণমন-অধিনায়ক’ (পৃ ১২২-২০০)।

শাদুলবিক্রীড়িত (পৃ ২১৩)—এই বিখ্যাত সংস্কৃত ছন্দটির প্রত্যেক পদে অর্থাৎ পংক্তিতে থাকে উনিশ অক্ষর বা বর্ণ। এই উনিশটি অক্ষর আবার দুটি যতিবিভাগে বিভক্ত থাকে; প্রথম যতিবিভাগে বার অক্ষর, দ্বিতীয় যতিবিভাগে সাত অক্ষর। লঘুগুরু হিসাবে এই ছন্দের অক্ষর-বিভাগ এ-রকম (পৃ ১৪৮)।—

— — — — —
মেমৈর্মে ছ ব ম ঘ রং ব ন ভু বঃ | শ্রামান্ত মাল ক্রমৈঃ ।

১ দৃষ্টান্তরূপে এহাসিনী কাব্যের ‘ভাইদিতীয়া’ এবং সানাই কাব্যের ‘সম্পূর্ণ’, এই কবিতা-দুটি উল্লেখযোগ্য।

এই অসমান যতিবিভাগই শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দকে গণ্যরচনাশূন্য গান্ধীর্ষ দান করে। বাংলা অমিত্রাক্ষর ছন্দেরও অন্ততম প্রধান বৈশিষ্ট্য তার যতিবিভাগের অসমতা, আর এই অসমতাই তার গান্ধীর্ষের একটি বড়ো কারণ। যতিবিভাগ অসমান বলে প্রতিবিভাগের মোট মাত্রা-পরিমাণও স্বভাবতই অসমান। এইজন্যই রবীন্দ্রনাথ শাদুলবিক্রীড়িত প্রভৃতি ছন্দকে বলেছেন ‘অসমান মাত্রাবিভাগের ছন্দ’ (পৃ ১৩৩)।

শিখরিনী (পৃ ১৩৩-৩৪)—এটিও একটি অসমান মাত্রাভাগের ছন্দ। মন্দাকান্তার ত্রায় এটিও সতর অক্ষরের ছন্দ। মন্দাকান্তার প্রতিপংক্তি তিনটি যতিভাগে বিভক্ত। কিন্তু শিখরিনীর যতিভাগ দুটি, প্রথম ভাগের অক্ষরসংখ্যা ছয়, দ্বিতীয় ভাগের অক্ষরসংখ্যা এগার। লঘুগুরুক্রমে এই ছন্দের অক্ষরবিভাগ এ-রকম।—

দেখা যাচ্ছে এর প্রথম ভাগে ছয় অঙ্কের এগার মাত্রা, আর দ্বিতীয় ভাগে এগার অঙ্কের চৌদ্দ মাত্রা।

কবি ভারতচন্দ্রের বিখ্যাত নাগাষ্টকং কবিতাটি (রচনাকাল আনুমানিক ১৭৫০ সাল) এই শিখরিণী ছন্দে রচিত। ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের “ভারতচন্দ্র রায় গুণাকরের জীবনবৃত্তান্ত” গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত হয়ে এই কবিতাটি প্রকাশিত হয় ১৮৫৫ সালে। নাগাষ্টকং শিখরিণী ছন্দে রচিত হলেও এটির কিছু কিছু বিশিষ্টতা আছে। ভারতচন্দ্র নাগাষ্টকংএর অনেক স্থলেই পংক্তিমাধ্যে একটি অতিরিক্ত যতি স্থাপন করেছেন এবং সুস্পষ্ট মিল দিয়ে এই যতিটিকে পরিষ্কৃত করেছেন। যথা—

ভ ব দ্বেশে শেষে । সূ র পু র বিশেষে । ক থ মপি- ।...

সমস্তং মে নাগো | প্রসত্তি সবিরাগো | হরি হরি- ।

এর প্রতিবিভাগের মাত্রাসংখ্যা হচ্ছে ষথাক্রমে এগার, নয় এবং পাঁচ।

প্রথম এগার মাত্রাও আবার সাত-চার এই দুটি উপবিভাগে এবং নয় মাত্রা পাঁচ-চার উপবিভাগে বিভক্ত। তা ছাড়া, ভারতচন্দ্র দু'এক স্থলে শিখরিণীর প্রথম ছয় অক্ষরকে দুই সমান ভাগে বিভক্ত করে তাতেও মিল দিয়েছেন। যথা—

দয়ালো ভূপাল- | দ্বিজকুমুদ জাল- | দ্বিজপতে ।...

কুবর্ণো গোকর্ণঃ | সবিশবদনো | রক্তগমনঃ ।

বলা বাহুল্য এর মাত্রাবিভাগ সর্বাংশে পূর্বোদ্যুত দুই লাইনের অনুরূপ নয়।

দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘বিলাতে পালাতে’ ইত্যাদি কৌতুকরচনাটি (পৃ ১২৩) প্রথম প্রকাশিত হয় ভারতী পত্রিকায় ১৮৭৯ সালে রবীন্দ্রনাথের পত্রধারার অন্তর্গত হয়ে। অতঃপর এটি রবীন্দ্রনাথের ‘মুরোপ-প্রবাসীর পত্র’ নামক গ্রন্থে (১৮৮১) স্থান পায় (পঞ্চম পত্র, পৃ ১০৮)। উভয়গ্রন্থই এটি রবীন্দ্রনাথের কোনো ‘মাণ্ডবজু’র রচনা বলে পরিচিত হয়েছে। কিন্তু সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘আমার বাল্যকথা ও আমার বোম্বাইপ্রবাস’ গ্রন্থ (১৯১৫) থেকে জানা যায় এই কৌতুককবিতাটি দ্বিজেন্দ্রনাথের রচনা। সত্যেন্দ্রনাথের গ্রন্থেও সমগ্র কবিতাটি উদ্ধৃত হয়। ‘আশ্চর্যের বিষয় তিন স্থলেই কয়েকটি লাইনে শিখরিণী ছন্দের বিধান বর্ণিত হয়নি।’ তার প্রথম দুই লাইনেই দুটি ভুল ছিল। যথা—
গোড়ে ও দোড়ে। এই পাঠে শিখরিণীর বিধান লঙ্ঘিত হয়। ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধেও রবীন্দ্রনাথ ভুল পাঠই উদ্ধৃত করেছিলেন। বর্তমান সংস্করণে ছন্দের খাতিরে পাঠ ঠিক করে গউড়ে-দউড়ে মুদ্রিত হল।

দ্বিজেন্দ্রনাথ এই ব্যঙ্গকবিতাটি ভারতচন্দ্রের নাগাষ্টকংএর অনুরূপেই রচনা করেছিলেন, তাতে সন্দেহ নেই।’ দ্বিজেন্দ্রনাথ ভারতচন্দ্রের

মতোই অনেক স্থলে তের অক্ষরের পরে একটি অতিরিক্ত যতি স্বীকার করেছেন, মিল দিয়ে সে যতিকে পরিস্ফুট করেছেন এবং ভারত-চন্দ্রের মতো দ্বিবিধ মিলেরই প্রয়োগ করেছেন, যদিও ‘দয়ালো ভূপাল’-জাতীয় মিলের প্রতি তাঁর পক্ষপাত বেশি। তা ছাড়া, দ্বিজেন্দ্রনাথ এক স্থলে ভারতচন্দ্রের মতোই ‘হরি হরি’ কথাটিও ব্যবহার করেছেন। দৃষ্টান্ত দিলেই এ-সব কথাই সমর্থন পাওয়া যাবে। যথা—

পিতা মাতা ভ্রাতা | নবশিশু অনাথা | লুট ক’রে,
বিরাজে জাহাজে | মসিমলিন কোর্তা | বুট প’রে ।...
সুখ স্বপ্নে আপ্নে | বড় চতুর মানে | হরি হরি- ।

এই লাইনগুলির সঙ্গে নাগাষ্টকংএর উদ্ধৃত লাইনগুলির তুলনা করলেই উভয় রচনার সাদৃশ্য নিঃসন্দেহে প্রমাণিত হবে। শংকরাচার্যের ‘সৌন্দর্য-লহরী’ কাব্যও (পৃ ১৫০) শিখরিণী ছন্দে রচিত। একটু মিলিয়ে দেখলেই বোঝা যাবে, এ ছন্দ ভারতচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রনাথ কারও আদর্শ নয়।

স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যের (১৮৭৫) ‘লজ্জা বলিল’ ইত্যাদি সংস্কৃত-ভাঙা মাত্রাসর্বস্ব শিখরিণী ছন্দের রচনাটিতেও (পৃ ১৩৩) দ্বিজেন্দ্রনাথ মাত্রাবিভাজনের ব্যাপারে ভারতচন্দ্রেরই অনুসরণ করেছেন। ভারতচন্দ্র ‘ভবদ্দেশে শেষে’ ইত্যাদি অংশে মাত্রাবিভাজন করেছেন এইভাবে।—

সাত+চার | পাঁচ+চার | পাঁচ ।

‘লজ্জা বলিল’ ইত্যাদি অংশে দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠিক এইভাবেই মাত্রাবিভাজন করেছেন। এত খুঁটিনাটি সাদৃশ্য আকস্মিক নয় বলেই মনে হয়। এই প্রসঙ্গে দেশে-শেষে-বিশেষে এই মিলটার সঙ্গে হবে-তবে-রবে মিলের সাদৃশ্যটাও স্মরণীয়।

১ স্বপ্নপ্রয়াণ, প্রথম সং (১৮৭৫), দ্বিতীয় সর্গ, ১২৫ ; তৃতীয় সং (১৯১৪), দ্বিতীয় সর্গ, ১১৫ ।

রবীন্দ্রনাথের সামনে নাগাষ্টকংএর আদর্শ ছিল না। তাই তিনি মাত্রাবিভাজনের তথা মিলস্থাপনের ব্যাপারে অল্প আদর্শ গ্রহণ করেছেন। এই প্রসঙ্গে আরও স্মরণীয় যে, সংস্কৃত-ভাঙা ছন্দ রচনার কাজে দ্বিজেন্দ্রনাথ মেনেছিলেন অক্ষরমাত্রা, আর এই আদর্শে ‘লজ্জা’ শব্দে দুই মাত্রা; কিন্তু রবীন্দ্রনাথ মানতেন কলামাত্রা, এবং কলামাত্রার বিচারে ‘লজ্জা’ শব্দে তিন মাত্রা গণনীয়।

শিখরিণী ছন্দের প্রসঙ্গে স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যের

বৃক্ষগণ হেলিত সুশীতল সমীরণে।

পুষ্প যত প্রস্ফুটিত পুষ্পময় কাননে ॥

ইত্যাদি শেষ শ্লোকটির কথাও বলা প্রয়োজন। উক্ত কাব্যের তৃতীয় সংস্করণে (১৯১৪) এই শ্লোকটি সংস্কৃত শিখরিণী ছন্দে রচিত বলে বর্ণিত হয়েছে। বলা বাহুল্য এটি শিখরিণী ছন্দ নয়। এই ভ্রান্ত বর্ণনার দায়িত্ব কার জানি না। স্বপ্নপ্রয়াণ কাব্যের প্রথম সংস্করণেও (১৮৭৫) এই শ্লোকটি ছিল, কিন্তু তার ছন্দপরিচয় দেওয়া ছিল না। আসলে এটি রচিত হয়েছে সংস্কৃত ‘নিশিপালক’ ছন্দে। লঘুগুরুক্রমে এ ছন্দের ধ্বনিবিষ্ঠা’স হচ্ছে এ-রকম।—

— — — — —, — — — — —, — — — — —, — — — — —

সমমাত্রার ছন্দ (পৃ ১৫)—দুইমাত্রার উপপর্বকে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন সমচলন বা সমমাত্রার চলন (পৃ ৩৫) এবং সমমাত্রা-চলনের ছন্দকেই তিনি নাম দিয়েছেন সমমাত্রার ছন্দ (পৃ ৩৬-৩৭)। সমমাত্রার চলনকে অল্পত্র বলা হয়েছে সমমাত্রার চাল (পৃ ৭৪) বা দ্বিপদীর চাল (পৃ ১১৮)। আর সমমাত্রার ছন্দকে পরিচয় দিয়েছেন ‘পয়ারজাতীয়’ বলে (পৃ ২১৫) ; কারণ পয়ারের উপপর্ব গঠিত হয় দুই মাত্রা নিয়ে।

এইজন্তু পয়ারজাতীয় বা সমমাত্রার ছন্দকে ‘দুইমাত্রার ছন্দ’ নামও দেওয়া হয়েছে (পৃ ৩৮) ।

রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, দুইমাত্রার ছন্দের অর্থাৎ সমমাত্রার ছন্দের একটি অসাধারণ শক্তি বা মহদগুণ আছে । সে হচ্ছে তার ‘শোষণশক্তি’ (পৃ ৩৮) । একেই অত্র বলি হচ্ছে ‘ভারবহনশক্তি’ (পৃ ১২১) । তাই এ ছন্দের একটি বিশেষণ ‘গুরুভারবহ’ (পৃ ৬৯) । শোষণশক্তি হচ্ছে আসলে সংকোচনশক্তি । যুগ্মধ্বনি অর্থাৎ রুদ্ধদলকে সংকুচিত করে আনবার অসাধারণ শক্তিকেই বলি হয়েছে শোষণশক্তি । যেমন—

সংগীত্ তরঙ্গি উঠে | অঙ্গের উচ্ছ্বাসে

এখানে সং, রঙ, অঙ, উচ্ এই চারটি রুদ্ধদল সংকুচিত হয়েছে (পৃ ৩৮) । তাই এগুলির মূল্য এক মাত্রা । সংকুচিত না হলে প্রত্যেকটির মূল্য হত দুই মাত্রা । সংস্কৃত ছন্দের নিয়মে ‘চন্দনচর্চিত শব্দটা অক্ষরগণনায় [বস্তুতঃ কলাগণনায়] আট মাত্রা’ (পৃ ১২১) । কিন্তু বাংলা সমমাত্রার ছন্দে অর্থাৎ দুইমাত্রা-উপপর্বের ছন্দে এটা অনেক সময়ই ছয় মাত্রা বলে গণ্য হয় । অর্থাৎ চন্ ও চব্ দল-দুটি সংকুচিত হয়ে একমাত্রার স্থান নেয় । ফলে ছয় মাত্রার পরিধির মধ্যেই ঠাসাঠাসি করে আট মাত্রার স্থান সংকুলান হয় । যেমন—

চন্দনচর্চিত তার | নীলবর্ণ অঙ্কখানি |

কঠে শোভে বনপুষ্প | মালা ।

এখানে প্রত্যেক পূর্ণ বিভাগে আছে আট মাত্রা এবং প্রত্যেকটিতেই দুটি করে যুগ্মধ্বনি (মানে রুদ্ধদল) সংকুচিত হয়ে এক মাত্রার স্থান পেয়েছে । ‘চন্দনচর্চিত’ ছয় মাত্রা ।

‘কিন্তু দুইমাত্রার ছন্দ মাত্রেরই যে এই রকম অসাধারণ শোষণশক্তি’ তা বলি যায় না (পৃ ৩৮) । উপরের দৃষ্টান্ত-দুটিকেই একটু বদলে দেওয়া যাক ।—

সংগীত হিলোল | অঙ্গের বায়

এটাও দুইমাত্রার ছন্দ, অর্থাৎ এটাও ‘দুয়ের লয়ে চলে’ (পৃ ৩২) ।
অথচ এর শোষণশক্তি নেই, অর্থাৎ এখানে যুগ্মধ্বনি (রুদ্ধদল) সংকুচিত
হচ্ছে না ।

চন্দনচর্চিত | স্ননীল অঙ্গখানি |

কণ্ঠেতে পুষ্পের | মালা ।

এখানেও প্রতি পূর্ণ বিভাগে আট মাত্রা, কিন্তু এর যুগ্মধ্বনিগুলি
প্রসারিত হয়ে দুই মাত্রার স্থান পেয়েছে । রবীন্দ্রনাথের ভাষায়
এ হচ্ছে ‘দুর্বল বাহন’ (পৃ ১২১), অর্থাৎ এটা গুরুভারবহ নয় ।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে সমমাত্রার অর্থাৎ দুইমাত্রা-উপপর্বের ছন্দের
দুই রূপ—প্রসারক ও সংকোচক । এই দুই রূপেরই পারিভাষিক
নাম যথাক্রমে ‘সরল কলামাত্রিক’ ও ‘বিশিষ্ট কলামাত্রিক’ । এই রূপভেদ
আসলে রীতিভেদ, এবং রীতিভেদ হচ্ছে ছন্দের অন্তর্নিহিত প্রকৃতি-
ভেদের পরিচায়ক । রবীন্দ্রনাথের মতে ‘চলনের ভেদেই ছন্দের
প্রকৃতিভেদ’ (পৃ ৩৬) । কথাটা অসার্থক নয়, কারণ চলন অর্থাৎ
উপপর্বের আয়তনের দ্বারাই ছন্দের রিদম্ অর্থাৎ স্পন্দনলীলা নিয়ন্ত্রিত
হয় । কিন্তু মাত্রাস্থাপনের রীতিভেদে উপপর্বেরই প্রকৃতিভেদ ঘটে ।
সুতরাং ছন্দপ্রকৃতির উপরে চলনভেদের চেয়ে রীতিভেদের প্রভাবই
গভীরতর । দ্রষ্টব্য ‘শাখা’ ।

এই গ্রন্থে ‘সমমাত্রা’ কথাটি অপারিভাষিক অর্থেও ব্যবহৃত হয়েছে
কোনো কোনো স্থানে । যেমন—পালামৌ গ্রন্থের গথ ‘সমমাত্রায়
বিতস্ত নয়’ কিংবা যজুর্বৈদের গথমন্ত্রের যে পদবিভাগ তা সমমাত্রার নয়
(পৃ ১৫৩) । এখানে সমমাত্রা মানে সমানসংখ্যক-মাত্রাপরিমিত অর্থাৎ
সমায়তন ।

অন্যত্র ‘সমমাত্রক ছন্দ’ মানে তরঙ্গভঙ্গিহীন সমতল ছন্দ (পৃ ১৭৩,

পাদটীকা ১)। এ রকম মাথায়-সমান লঘুগুরুভেদহীন নিরীহ ও নিস্পন্দ মাত্রাবিগ্রাসকেই বলা হয়েছে ‘নখদন্তহীন’ (পৃ ১৭)। গুরুস্বভেদে ধ্বনির অসমতাজাত তরঙ্গলীলাই হচ্ছে ছন্দের প্রাণ। দ্রষ্টব্য ‘লয়’।

এক স্থলে সমান মাপের মাত্রা এই সাধারণ অর্থেই ‘সমমাত্রা’ কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে (পৃ ৪)।

সিলেবল্ (পৃ ৫৩)—বাগ্যন্তের একটিমাত্র প্রয়াসে উচ্চারিত শব্দাংশের নাম সিলেবল্। যেমন—ছন্দ, পুণ্ণ্যবান্। সিলেবল্-এর প্রতিশব্দ হিসাবে ‘দল’ ও ‘ধ্বনি’ শব্দ ব্যবহৃত হয়। এ দুটির মধ্যে ‘দল’ শব্দই সূচুতর। দ্রষ্টব্য ‘দল’, ‘ধ্বনি’ ও ‘যুগ্মধ্বনি’।

রবীন্দ্রনাথ কোনো কোনো স্থলে সিলেবল্-এর প্রতিশব্দ হিসাবে ‘মাত্রা’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন। যেমন—‘একমাত্রিক’ মানে monosyllabic (পৃ ২৭১)। পক্ষান্তরে তিনি বাংলা মাত্রা অর্থেও ইংরেজি সিলেবল্ শব্দ ব্যবহার করেছেন (পৃ ২৭৩)। যেমন—‘মনে পড়ে ছুই জনে জুঁই তুলে বাল্যে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তে ছুই, জুঁই, প্রভৃতি এক-সিলেবল্-আত্মক শব্দের ছুই কলাকেই তিনি ‘ছুই সিলেবল্-এর টিকিট’ দিয়েছেন।

স্পন্দন (পৃ ৩৩)—পূর্ণ শব্দ ‘ছন্দঃস্পন্দন’ (পৃ ১৪৭)। মানে ছন্দের তরঙ্গভঙ্গি বা রিদম্। এই স্পন্দন পড়েও থাকে, গড়েও থাকে। পড়ে এই স্পন্দনের বিভাগ থাকে স্থনিয়মিত ও স্থপরিমিত, গড়ে এই বিভাগ অনিয়মিত ও অপরিমিত এবং অননুভূত। কিন্তু যে গণ্য কবিতার বাহনরূপে স্বীকৃত, তার স্পন্দনবিভাগ পড়ের মতো ‘অতিরিক্তপিত’ না হলেও অনুভবগম্যতার সীমার মধ্যে আসে। এই স্পন্দনশীল গণ্যকেই বলা হয় ছন্দোময় গণ্য (rhythmic prose)। কেননা, এই স্পন্দনই ছন্দের প্রাণ। দ্রষ্টব্য ‘লয়’।

হসন্ত-হলন্ত (পৃ ৫২)— পাণিনির অষ্টাধ্যায়ী ব্যাকরণের সাংকেতিক পরিভাষায় ব্যঞ্জনবর্ণকে বলা হয় হ্। আর বোপদেবের মুক্তবোধ ব্যাকরণের মতে ব্যঞ্জনবর্ণের সাংকেতিক নাম হস্। সুতরাং হসন্ত ও হলন্ত অভিন্নার্থক শব্দ, দু'এরই মানে 'ব্যঞ্জনান্ত'। বাংলাদেশে মুক্তবোধেরই চল বেশি। তাই হসন্ত শব্দটিই অধিকতর পরিচিত ও প্রচলিত। এই স্তম্ভে রবীন্দ্রনাথ অপেক্ষাকৃত কম পরিচিত হলন্ত শব্দটিকে স্বরান্ত অর্থে গ্রহণ করেছেন^১ (পৃ ৪২)। পাণিনির পরিভাষায় স্বরান্তকে বলা হয় 'অজন্ত'।

১ জট্টব্য বিচিত্রা, ১৩৩৯ ভাদ্র, পৃ ১৬১ এবং আধুনিক, পৃ ৪২৯।

পাঠপরিচয়

‘ছন্দ’ গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয় ১৩৪৩ সালের আষাঢ় মাসে। অতঃপর এই গ্রন্থের নূতন সংস্করণ রচনাবলী একবিংশ খণ্ডে গৃহীত হয় ১৩৫৩ সালের শ্রাবণ মাসে।

‘ছন্দ’ গ্রন্থের বর্তমান সংস্করণে রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিষয়ক প্রবন্ধ, সমালোচনা, প্রবন্ধাংশ, চিঠিপত্র ও ভাষণগুলিকে যথাসম্ভব কালক্রম অনুসারে বিহাস্ত করা হল। রচনাগুলির ভাবানুযায়ী রক্ষার প্রয়োজনে কোনো কোনো স্থলে কালক্রমের কিছু ব্যত্যয় করা হয়েছে। এই গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণে ধরা হয়নি, এমন বহু পূর্বতন প্রবন্ধ এই সংস্করণে সংকলিত হয়েছে এবং তৎপরে-প্রকাশিত সমস্ত রচনা ও ভাষণই সংকলন করবার প্রয়াস করা হয়েছে। কিছু কিছু অপ্রকাশিত চিঠিপত্র প্রভৃতিও রবীন্দ্রসদনে বা অত্র রক্ষিত পাণ্ডুলিপি থেকে উদ্ধার করে প্রকাশ করা হল। যে-সব রচনার পাণ্ডুলিপি পাওয়া গিয়েছে সে-সব স্থলে প্রকাশিত রচনা ও পাণ্ডুলিপি যথাসম্ভব মিলিয়ে দেখে পাঠ নির্ণয়ের চেষ্টা করা হয়েছে। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের রচনাবলী-সংস্করণে (রচনাবলী ২১) বর্তমান সংস্করণের আদর্শ ও বিচারসরীতি অনেকাংশে অন্তর্ভুক্ত হয়েছে ; এই সংস্করণের জন্ত সংগৃহীত বহু নূতন উপাদানও উক্ত সংস্করণে সন্নিবিষ্ট হয়েছে।

মূলগ্রন্থের মুদ্রণ শেষ হয়ে যাবার পর যে-সব নূতন রচনা বা চিঠিপত্র চোখে পড়েছে সেগুলি ‘সংযোজন’ এবং ‘সম্পূরণ’ বিভাগে স্থাপিত হল।

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সম্পাদনাকালে সাময়িক পত্রে প্রকাশিত কোনো কোনো প্রবন্ধের কোনো কোনো অংশ বাদ দেওয়া হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে সেই অংশগুলিকে পুনর্গ্রহণ করে [] এই বন্ধনীচিহ্নের মধ্যে স্থাপন করা হল।

কোনো কোনো প্রবন্ধ মূলতঃ সাধুরীতির ভাষায় রচিত হয় এবং সাময়িক পত্রেও ওই রূপেই প্রকাশিত হয়। কিন্তু গ্রন্থভুক্তির সময়ে ওগুলি চলতি রীতির ভাষায় রূপান্তরিত হয়। বর্তমান সংস্করণে পুরোপুরিভাবে সাময়িক পত্রে প্রকাশিত মূলপাঠই অনুসৃত হয়েছে, তাই তৎকালীন মূল ভাষারীতিও রক্ষিত হল। রচনাবলী-সংস্করণেও এই নীতি স্বীকৃত হয়েছে। এ সম্পর্কে প্রবন্ধগুলির স্বতন্ত্র পাঠপরিচয় দ্রষ্টব্য।

কোনো কোনো রচনা লিখিত ভাষণরূপে জনসমক্ষে পাঠিত হয়েছিল। কিন্তু স্বরূপতঃ সেগুলি প্রবন্ধই এবং সাময়িক পত্রে প্রকাশকালে তথা প্রথম গ্রন্থভুক্তির সময়ে এগুলি প্রবন্ধরূপেই স্বীকৃত হয়। বর্তমান সংস্করণেও এগুলি প্রবন্ধ বিভাগেই স্থাপিত হল। অপেক্ষাকৃত ক্ষুদ্রাকৃতি অলিখিত (এবং অন্তের দ্বারা অহুর্লিখিত) ভাষণগুলিকে ‘ভাষণ’ বিভাগে স্থান দেওয়া গেল।

কোনো কোনো প্রবন্ধ বা প্রবন্ধাংশ প্রসঙ্গের সাদৃশ্যহেতু পূর্ব-প্রকাশিত অগ্র প্রবন্ধের সঙ্গে তার নূতন অথচ স্বতন্ত্র অঙ্গ-রূপে একত্র গ্রথিত হয়েছে। যথাস্থানে তার পরিচয় পাওয়া যাবে।

নিম্নে তালিকা-আকারে রচনাগুলির সাময়িক পত্রাদিতে প্রকাশের তারিখ ও তৎকালীন নাম ইত্যাদি দেওয়া হল। যে-সব রচনা ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে ছিল না, এই সংস্করণেই প্রথম গৃহীত হল, সেগুলি তারকা-চিহ্নিত করে দেওয়া গেল।—

বাংলা ছন্দ :

১ ‘বাংলা ছন্দ’, সবুজপত্র ১৩২১ জ্যৈষ্ঠ

২ ‘বাংলা ছন্দ’, সবুজপত্র ১৩২১ শ্রাবণ

সংগীত ও ছন্দ : ‘সংগীতের মুক্তি’ (অংশ), সবুজপত্র ১৩২৪ ভাদ্র

ছন্দের অর্থ : ‘ছন্দ’, সবুজপত্র ১৩২৪ চৈত্র

১ ‘বিচিত্রা’ ক্লাবে পঠিত ১৩২৪ সালের ৬ চৈত্র তারিখে।

ছন্দের হসস্ত-হলস্ত :

১ 'বাংলা ছন্দ', বিচিত্রা ১৩৩৮ পৌষ

২ 'ছন্দের হসস্ত-হলস্ত', পরিচয় ১৩৩৮ মাঘ

*৩ 'নবছন্দ' (প্রথমাংশ), পরিচয়, ১৩৩৯ কার্তিক

*সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ :

'ছন্দবিতর্ক', পরিচয় ১৩৩৯ শ্রাবণ

ছন্দের মাত্রা :

১ 'নবছন্দ' (শেষাংশ), পরিচয় ১৩৩৯ কার্তিক

২ 'ছন্দের মাত্রা', উদয়ন ১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ

ছন্দের প্রকৃতি : 'ছন্দ', উদয়ন ১৩৪১ বৈশাখ

*চলতি ভাষার ছন্দ :

'বাংলাভাষা-পরিচয়' গ্রন্থ (১৩৪৫ কার্তিক), একাদশ
অধ্যায় (প্রথমাংশ)

গত-ছন্দ : 'গতছন্দ', বঙ্গপ্রী ১৩৪১ বৈশাখ

*কাব্য ও ছন্দ : 'গতকাব্য', কবিতা ১৩৪৩ পৌষ

পরিশেষে

*বাংলাভাষার স্বাভাবিক ছন্দ :

'সংক্ষিপ্ত সমালোচনা : সিদ্ধদূত', ভারতী ১২২০ শ্রাবণ ।
লেখকের নাম অপ্রকাশিত ।

১ কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ১৩৪০ সালের ভাদ্র (১৯৩৩ সেপ্টেম্বর) মাসে ।
দ্রষ্টব্য প্রমথ চৌধুরীকে লিখিত ১১২ ও ১১৩-সংখ্যক পত্র, 'চিঠিপত্র' পঞ্চম খণ্ড
১৩৫২ পৌষ), পৃ ২৯৭-২৮ । প্রথম সংস্করণে প্রবন্ধটির নাম 'বাংলা ছন্দের প্রকৃতি' ।

২ এই প্রবন্ধটিও কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ১৯৩৩ সালে ।

*বাংলা শব্দ ও ছন্দ :

‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’, সাধনা ১২৯৯ প্রাবণ

*বিহারীলালের ছন্দ :

‘বিহারীলাল’ (অংশ), সাধনা ১৩০১ আষাঢ়। ‘আধুনিক সাহিত্য’ গ্রন্থে (১৯০৭) সংকলিত।

*সম্ব্যাসংগীতের ছন্দ :

‘জীবনস্মৃতি : সম্ব্যাসংগীত (অংশ)’, প্রবাসী ১৩১৯ বৈশাখ।
‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থে (১৯১২) সংকলিত।

বিবিধ

*বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর : ‘ভূমিকা’, মানসী (কাব্য), ১২৯৭ পৌষ

*বাংলা ছন্দে অনুপ্রাস : ‘গুপ্তরত্নোদ্ধার’ (অংশ), সাধনা ১৩০২
জ্যৈষ্ঠ। ‘লোকসাহিত্য’ গ্রন্থে (১৯০৭) ‘কবিসংগীত’ নামে
সংকলিত।

*কৌতুককাব্যের ছন্দ : ‘আষাঢ়ে’ (অংশ), ভারতী ১৩০৫ অগ্রহায়ণ।
‘আধুনিক সাহিত্য’ গ্রন্থে (১৯০৭) সংকলিত।

*ছড়ার ছন্দ : ‘ভূমিকা’ (অংশ), ছড়ার ছবি (কাব্য), ১৩৪৪ আশ্বিন

*বাংলা ছন্দে স্বরবর্ণ :

‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থ (১৩৪৫ কাতিক), অধ্যায় ১২ (অংশ)

*গদ্যকবিতার ছন্দ : ‘পুনশ্চ’ কাব্য (১৩৩৯ আশ্বিন), ‘ভূমিকা’ (অংশ)

চিঠিপত্র

*প্রমথ চৌধুরীকে লেখা : সবুজপত্র ১৩২৪ জ্যৈষ্ঠ। ‘চিঠিপত্র’
পঞ্চম খণ্ডে (১৩৫২ পৌষ) সংকলিত। প্রমথ চৌধুরীকে
লিখিত ৫৫-সংখ্যক পত্র।

*প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লেখা : রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত প্রতিলিপি ।

‘সংস্কৃত কাব্যের অঙ্কবাদ’ (অংশ), উদয়ন ১৩৪০ জ্যৈষ্ঠ

*দিলীপকুমার রায়কে লেখা : ১-৮ রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত প্রতিলিপি ।

১ ও ৪ : ‘পত্রধারা’ (প্রাসঙ্গিক অংশ), উত্তর ১৩৩৮ আশ্বিন ।

এই দুটি পত্র দিলীপকুমারের ‘অনামা’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে (১৯৩৩) আংশিকভাবে প্রকাশিত এবং দ্বিতীয় সংস্করণে বর্জিত । ৬-সংখ্যক পত্রটি ‘চলার পথে’ পত্রিকায় (১৩৪৫ ফাল্গুন) প্রকাশিত ।

ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লেখা :

*১ প্রাসঙ্গিক অংশ । প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে । তাতে মন্তব্য আছে—‘ ‘পুনশ্চ’র মলাটের পর প্রথম পৃষ্ঠায় লিখিত’ ।

*২ প্রাসঙ্গিক অংশ । প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে ।

৩ প্রাসঙ্গিক অংশ । খড়দহ থেকে লেখা । প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে । ‘পরিচয়’ পত্রিকায় (১৩৪০ বৈশাখ) ‘পুনশ্চ’ নামে প্রকাশিত এবং ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে (১৯৪৩) ‘কাব্যে গল্পরীতি : ১’ নামে সংকলিত ।

৪ প্রাসঙ্গিক অংশ । প্রকাশ—পূর্বাশা ১৩৪২ আশ্বিন ।

৫ ‘পূর্বাশা’ পত্রিকায় প্রকাশিত (১৩৪২ আশ্বিন) এবং ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে (১৯৪৩) ‘কাব্যে গল্পরীতি : ২’ নামে সংকলিত ।

*শৈলেন্দ্রনাথ ঘোষকে লেখা :

১ ও ২ : শান্তিনিকেতন থেকে লেখা । শৈলেন্দ্রনাথ-কর্তৃক প্রদত্ত ফটো-প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত । দ্বিতীয় পত্রটি ‘নিরুক্ত’ পত্রিকায় (১৩৫১ আশ্বিন) প্রকাশিত ।

সঞ্জয় ভট্টাচার্যকে লেখা :

চন্দননগর থেকে লেখা। ‘পূর্বাশা’-সম্পাদক সঞ্জয় ভট্টাচার্য-কর্তৃক প্রদত্ত মূলপত্র রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত। পত্রের প্রথম পৃষ্ঠায় বামকোণে মন্তব্য আছে—‘ধূর্জটীকে আমার এ চিঠি দেখিয়ে’। প্রথম সংস্করণের ‘মোটকথা’ বিভাগে ‘গগুছন্দ’ নামে সংকলিত।

ভাষণ

ছন্দবিচার : ‘ছন্দবিচার’ (কবিকথিত অংশ), বিচিত্রা ১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ প্রবোধচন্দ্র সেনের সহিত আলোচনার (১৩৩৮ চৈত্র) খণ্ডিতাংশ। তৎকর্তৃক অমূল্যলিখিত ও কবিকর্তৃক সংশোধনান্তে অমূল্যমোদিত। এই উপলক্ষে কবিকর্তৃক নবলিখিত ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ অংশটি পূর্ণতর পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গে যথাস্থানে উদ্ধৃত হল। ‘ছন্দবিচার’ নামটিও কবির দেওয়া। প্রবোধচন্দ্র সেন-কর্তৃক লিখিত ও কবিকর্তৃক স্বহস্তে সংশোধিত পাণ্ডুলিপি বিশ্বভারতী রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত।

আমার-ছন্দের গতি : ‘আমার কাব্যের গতি’ (প্রাসঙ্গিক অংশ), প্রবাসী ১৩৪৩ আষাঢ়, পৃ ৪৫১-৫৩। “কলিকাতা বিশ্বভারতী-সম্মিলনীতে বক্তার আধুনিক কাব্যপাঠের ভূমিকা। শ্রীপুলিন-বিহারী সেন-কর্তৃক অমূল্যলিখিত।”

১ এই আলোচনার পূর্ণরূপের জন্য দ্রষ্টব্য ‘বিচিত্রা’ পত্রিকা (১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ, পৃ ৫৭৪-৮২) এবং প্রবোধচন্দ্র সেন-কৃত ‘ছন্দোত্তর রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে (প্রথম সংস্করণ, ১৩৫২ বৈশাখ) লেখকের ‘নিবেদন’ (পৃ ১০-১১) ও ‘ছন্দ-সংলাপ ক’এর প্রথম তিন বিভাগ (পৃ ১৮২-২৭)।

*গল্পকাব্য : ‘গল্পকাব্য’ (প্রাসঙ্গিক অংশ), প্রবাসী ১৩৪৬ মাঘ,
পৃ ৪৪৮-৫০। “২৯শে আগষ্ট ১৯৩৯ তারিখে শান্তিনিকেতনে
কথিত। শ্রীক্ষিতীশচন্দ্র রায়-কর্তৃক অমূল্যলিখিত ও বক্তা-কর্তৃক
সংশোধিত।” ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে এই নামেই সংকলিত।

সংযোজন

*পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ :

‘গ্রন্থসমালোচনা : রঘুবংশ’, সাধনা ১৩০২ বৈশাখ। লেখকের
নাম অপ্রকাশিত।

এবার একে একে মুখ্য রচনাগুলির পূর্বতর পরিচয় দেওয়া হল।—

বাংলা ছন্দ

আধুনিক যুগে বাংলা ছন্দের বিশ্লেষণ ও স্বরূপনির্ণয়ের প্রতি বাংলা
দেশে যে আগ্রহ দেখা দিয়েছে, তার মূলে রয়েছে কেন্দ্রি়জ বিশ্ববিদ্যা-
লয়ের বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের অধ্যাপক জে. ডি. এণ্ডারসনের
জিজ্ঞাসা ও আলোচনার প্রেরণা। তিনি দীর্ঘকাল ধরে রবীন্দ্রনাথের
সঙ্গে পত্রালাপ চালিয়েছিলেন। পত্রালাপের বিষয় প্রধানতঃ বাংলা
ভাষা ও সাহিত্য সম্বন্ধে হলেও তার অধিকাংশই বাংলা ছন্দ-বিষয়ক।
ইংরেজিতে লিখিত তাঁর প্রায় সব পত্রই রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত আছে।^১

১ এণ্ডারসন মহাশয় রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে পরিচয় লাভ করেন ১২ জুলাই ১৯১২
তারিখে। তার অবাবহিত পর থেকে স্বীয় মৃত্যুর (২৪ অক্টোবর ১৯২০) অতি অল্পকাল
পূর্ব পর্যন্ত তিনি রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে পত্রালাপের যোগ রক্ষা করেছিলেন। রবীন্দ্রসদনে
রক্ষিত তাঁর পত্রের সংখ্যা ৪৫; প্রথম পত্রের তারিখ ১৫ জুলাই ১৯১২ এবং শেষ পত্রের
তারিখ ৩ সেপ্টেম্বর ১৯২০। উক্ত পয়তাল্লিশখানি পত্রের মধ্যে অন্ততঃ কুড়িখানিতে
প্রধানতঃ বা প্রসঙ্গক্রমে ছন্দের কথা আলোচিত হয়েছে (১৯১৩ সালে চারখানি, শেষ
তিনখানি পর-পর; ১৯১৪ সালে ছয়খানি পর-পর; ১৯১৮ সালে আটখানি পর-পর এবং
১৯১৯ সালে দুইখানি)। এই কুড়িখানির মধ্যে প্রথমটির তারিখ ২৬ মার্চ ১৯১৩, আর
শেষটির তারিখ ৫ এপ্রিল ১৯১৯।

বাংলা ছন্দ আলোচনার পক্ষে এগুলির মূল্য প্রচুর এবং এগুলি নিয়ে স্বতন্ত্র আলোচনারও প্রয়োজনীয়তা আছে।

দুঃখের বিষয়, রবীন্দ্রনাথ এ-সব পত্রের যে উত্তর দিয়েছিলেন সেগুলি সহজপ্রাপ্য নয়। তাঁর বাংলায় লেখা দুটি উত্তর সবুজপত্রে প্রকাশিত হয়েছিল, আর একটিমাত্র ইংরেজি পত্রের প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত আছে। বাংলা পত্র-দুটি বর্তমান সংস্করণে প্রথমেই স্থান পেয়েছে ; ইংরেজি পত্রটি ‘সম্পূরণ’ বিভাগে স্থাপিত হল।

নিম্নে বাংলা পত্র-দুটির বিশদ পরিচয় দেওয়া গেল।—

প্রথম পত্র

এই পত্রটি সবুজপত্রে^১ (১৩২১ জ্যৈষ্ঠ) প্রকাশিত হয়েছিল খণ্ডিত-ভাবে। নিম্নপ্রয়োজনবোধে এটির প্রথম ও শেষের দিক্ থেকে কিছু কিছু অংশ বর্জিত হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে ওই খণ্ডিত অংশটুকুই সংকলিত হল। ‘ছন্দ’ গ্রন্থ প্রথম প্রকাশের সময় এই খণ্ডিত পত্রটি স্থাপিত হয়েছিল পরিশিষ্টের ‘পত্র’ বিভাগে। তৎকালে এই খণ্ডিত পত্রেরও কোনো কোনো অংশ বর্জিত হয়েছিল। তা ছাড়া তৎকালে মূলপত্রের সাধুভাষাটিও চলতি ভাষায় রূপান্তরিত হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে শেষোক্ত বর্জিত অংশগুলি পুনর্গৃহীত হল, তবে সেগুলিকে [] এই বন্ধনোচ্চকের দ্বারা চিহ্নিত করে দেওয়া গেল ; আর, রূপান্তরিত চলতি ভাষার পরিবর্তে মূল সাধুভাষাই রক্ষিত হল। রচনাবলী-সংস্করণে বর্তমান সংস্করণের আদর্শে সাধুভাষাই স্বীকৃত হয়েছে ; তবে এই

১ সবুজপত্রে রচনাটির গোড়াতেই পাদটীকায় আছে—“কেশ্বিজের বাংলা অধ্যাপক জে. ডি. এগারসন, আই. সি. এস. মহাশয়কে লিখিত পত্র হইতে অধ্যাপক মহাশয়ের অনুমতিক্রমে মুদ্রিত”।

[illegible]

সংস্করণের বন্ধনীযুক্ত অংশগুলি বাদ দেওয়া হয়েছে, আর এটি স্থাপিত হয়েছে পরিশিষ্টের ‘চিঠিপত্র’ বিভাগে।

এই পত্রখানির পাণ্ডুলিপি পাওয়া যায় নি। তবে সূত্রের বিষয় অধ্যাপক এণ্ডারসনের *A Manual of the Bengali Language* নামক পুস্তকে (প্রকাশ ১৯২০) এই পত্রখানির প্রথম অংশ বাংলা ও রোমক লিপিতে প্রকাশিত হয়েছে (পৃ ১৪৯-১৫৩)। শুধু তাই নয়, রবীন্দ্রনাথের হস্তাক্ষরের নিদর্শনস্বরূপে পত্রখানির মূলপাঠের প্রথম দশ লাইনের প্রতিক্রিয়াও ওই পুস্তকে মুদ্রিত হয়েছে (পৃ ১৪৮)। যা হক, এর থেকে পত্রখানি রচনার স্থানকালও জানা গিয়েছে। এই প্রথম অংশটি ছন্দ-বিষয়ক নয়, তথাপি সম্পূর্ণতার খাতিরে ওটুকু এখানে উদ্ধৃত হল।—

ওঁ

শিলাইদহ

নদিয়া

৬ই ফাল্গুন, ১৩২০

প্রিয়বরেষু

আপনি যখন আমাকে ইংরেজিতে পত্র লেখেন, তখন আমার কর্তব্য আপনাকে বাংলা ভাষায় তাহার উত্তর দেওয়া, নহিলে ঠিক পালটা জবাব হয় না। আপনার দেশে আমার যত বন্ধু আছেন সকলকেই আমার ইংরেজিতে চিঠিপত্র লিখিতে হয়। ভাগ্যগুণে একটি লোক পাইয়াছি যাহার কাছে আমার আপন ভাষায় মনের কথা খুলিয়া বলিবার কোনো বাধা নাই— এমন সুযোগ বুঝা নষ্ট করিব কেন? ইংরেজি ভাষার কাছে পদে পদে আমি যে কত অপরাধ করিয়া থাকি তাহার আর

সংখ্যা নাই; কলমের মুখে আপনাদের ব্যাকরণের হৃদয় বিদীর্ণ করিয়া দিই, কত অব্যয়ের অগ্রায় অপব্যয় করি, কত articleকে বিনাদোষে বর্জন করি এবং বিনাকারণে গ্রহণ করিয়া থাকি'। এ সম্বন্ধে আপনাদের ইংরেজি ভাষাসরস্বতী তাঁহার এই অধম সেবকটিকে যে এত দয়া করিলেন তাহা স্মরণ করিয়া আমি বিস্মিত হইতেছি। শ্বেতদ্বীপের শ্বেতভূজা ভারতীকে যখন আমার কাব্যপুষ্প দিয়া পূজা করিয়াছি, তখন তাহা আমি আমার সাধ্যমত যত্নপূর্বক চয়ন করিয়াছি এবং তাঁহার প্রসাদও পাইয়াছি। কিন্তু আমার এই শুষ্ক পত্রগুলো যখন তাঁহার গায়ে গিয়া পড়ে তখন স্পষ্টই দেখিতে পাই তাঁহার মুখ অপ্রসন্ন হইরা উঠে। অতএব যেখানে সম্ভব সেখানে এ অপরাধ আর বাড়াইব না, পত্র আপনাকে বাংলাতেই লিখিব।

ছন্দ সম্বন্ধে আপনি যে আলোচনা করিতেছেন, আমি বড় আনন্দ পাইয়াছি। বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আজ পর্যন্ত কোনো বাঙালি কোনো কথা কহে নাই। আমার ইচ্ছা ছিল কিছু লিখিব, কিন্তু আমার কলম অলস হইয়া আসিয়াছে, এখন সে আমার নিজের বেগে চলে না, তাহাকে ঠেলিয়া চালাইতে হয়। মোটরগাড়ির কল যখন বিকল হয়, তখন তাহাকে ঠেলাগাড়ি করা সহজ নহে, তখন তাহাকে বিশ্রাম করিতে দেওয়াই ভালো।...

এই পত্রটির শেষাংশ সবুজপত্রও নেই, এগারসনের উক্ত পুস্তকেও নেই। সেটি পাওয়া গিয়েছে এগারসনের একখানি পত্রে। রবীন্দ্রনাথের পত্রখানি পেয়ে এগারসন যে উত্তর দেন তাতেই ওই শেষাংশটুকু উদ্ধৃত

১ 'আপনি যখন...করিয়া থাকি'—এই অংশটুকুর হস্তাক্ষর-প্রতিরূপ মুদ্রিত আছে উক্ত পুস্তকে।

হয়েছে। এই উত্তর খুবই মূল্যবান, শুধু ঐতিহাসিক তথ্য নির্ণয়ের জ্ঞান নয়, রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনা অনুধাবন করবার পক্ষেও। তাই শুধু অপ্রাসঙ্গিক অংশ বাদ দিয়ে ওই পত্রখানি সমগ্রভাবেই উদ্ধৃত হল।—

18th March 1914
Mostyn House,
Brooklands Avenue,
Cambridge

My dear Kavivar,

I am very pleased and proud to have been favoured with so long, so interesting, so characteristic, so delightful, so learned and yet so charmingly humorous and revealing a letter. Alas, it reached me when my wife and I were both victims to a severe attack of influenza, and though I read it at once, it was with a fever-clouded brain, and so I am not going to venture to comment on it until I have been able to think out all that you say. This much, however, even so incompetent a person as myself may be allowed to say at once—a more illuminating piece of criticism can hardly have been written before by a poet on his own art. I was particularly struck by the beauty and justice of what you say as to the musical nature of rhythm, both in verse and prose, in Bengali. There is something of the same in French, in which language as in Bengali, metre does not mean the sorting of words into a pattern, so that the fixed word-stresses shall form a regular succession of beats. In French

and in Bengali alike, the *accent* (which in French may be accent of (1) pitch, (2) stress, or (3) duration or 'quantity') can be shifted, and indeed *must* be shifted according to the place a word occupies in a phrase or verse. Still, there is a difference between the music of prose and the music of verse, even in Bengali and French. If I may misapply your own very apt comparison, in verse you have a series of chairs—in prose the words, fat and thin alike, are on the ground, crowded together, so that they must be deliberately counted. In verse, the poet—and even the hearer—counts at sight. In most modern languages, the intervals between the "chairs" are marked by the *stress-beats*. In Bengali and French, it is not so. What is it that marks the numbers in Bengali and in French? In French, it is undoubtedly the syllables, which are fixed in number. (Note that in French a syllable consists of a vowel with the consonants *preceding* it. Consonants following go with the next vowel.) The final syllable of a phrase or a part of a verse has a strong "tonic accent", in French.

What have we in Bengali? Well, your letter tells us as no one else could tell us. It is evidently something quite different from a counting of beats in Bengali verse. Before I dare say any more, I must try to put your delightful and most interesting letter into something like adequate English. One difficulty about such discussions is the use of technical terms, such as *accent*, *mātrā* etc. One has to make sure that the disputants are using such terms with the same sense.

But let me think out what you have said. It is clearly not a subject for haste.

You say ইহার পরেও যদি দেখি আপনার মেজাজ ঠাণ্ডা আছে, তবে বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে মোট কথাগুলো আপনাকে বুঝাইয়া বলিবার চেষ্টা করিব। Well, my মেজাজ is যাবৎপরনাই ঠাণ্ডা! মহাশয়, আমি বুড়া মানুষ। I am an old man, who spent all my happiest years in Bengal. To read Bengali is to be reminded of old times and old friends. I have no prejudices; I am most humbly willing to learn. Also experience tells me that a well-meaning foreigner can sometimes be of use to those to the nearer born, because he can suggest *comparative* means of study. It is very difficult to analyse one's own language, simply because one has mastered its peculiarities so completely that they escape one's attention. This is not so with you, because you have, in addition to your poetical genius, a gift for critical and philological enquiry. So was it with Milton and Dryden among English poets. But an old Anglo-Indian, who knows a little Bengali, may perhaps help you^১, as the mouse helped the lion in the fable. It is the mouse who must

১ প্রসঙ্গক্রমে বলা যায় যে, অধ্যাপক এণ্ডারসন বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য সংক্ষেপে বিবৃত করেছেন দীনেশচন্দ্র সেন-কৃত *The Vaisnava Literature of Mediaeval Benga* গ্রন্থের (১৯১৭) *Preface*-এ (তারিখ ১৯১৫, পৃ V-XI) এবং *A Manual of the Bengali Language* গ্রন্থে (পৃ ১০৬-০৮)। দীনেশচন্দ্র সেন-সম্পাদিত 'বঙ্গসাহিত্যপরিচয়' প্রথম খণ্ড (১৯১৪), *Introduction* অংশে (পৃ ৮১-৮৪) বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে এণ্ডারসন মহাশয়ের অভিমত ও তৎসম্বন্ধে দীনেশচন্দ্রের মন্তব্যও উদ্ধৃত্য।

ask if the lion's মেজাজ is ঠাণ্ডা! But I have had the great privilege of meeting you^১ and of experiencing your extraordinary patience and kindness....

My dear Kavivar, I will write no more at present. I am still very shaky and weak, and cannot do justice to the delightful subject you are good enough to discuss. Let me merely say once more, that I am greatly pleased and proud.

Pray forgive me if I have made any blunders in this hastily written letter. I will write again in a day or two.

Meanwhile, believe me,

Yours very sincerely

J. D. Anderson

রবীন্দ্রনাথ অধ্যাপক এণ্ডারসনকে এই পত্রখানি লেখেন শিলাইদহ থেকে ৬ ফাল্গুন ১৩২০ (১৮ ফেব্রুয়ারি ১৯১৪) তারিখে। প্রায় সে সময়েই মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় শিলাইদহে গিয়ে কবির সঙ্গে দেখা করেন^২, এবং সম্ভবতঃ কবির নির্দেশেই তিনি অবিলম্বে উক্ত পত্রখানি 'ভারতী' পত্রিকায় প্রকাশের অল্পমতি চেয়ে এণ্ডারসন মহাশয়কে পত্র লেখেন। এণ্ডারসন সাহেব কবিকে ওই পত্রের প্রাপ্তিসংবাদ জানিয়ে উত্তর লেখার (১৮ মার্চ ১৯১৪) আগের দিনই সেটি ভারতীতে

১ এণ্ডারসনের প্রথম পত্র (১৫ জুলাই ১৯১২) থেকে জানা যায় যে, কেমব্রিজের কিংস কলেজে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে অধ্যাপক ডিকিনসন ও অধ্যাপক এণ্ডারসনের সাক্ষাৎকার হয় ১৪ জুলাই ১৯১২ তারিখে।

২ দ্রষ্টব্য প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়-কৃত 'রবীন্দ্রজীবনী' দ্বিতীয় খণ্ড (দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৩৫৫ মাঘ), পৃ ৩৪৬।

প্রকাশের অসুবিধা জানিয়ে মণিলালকে একখানি পত্র লেখেন।
পত্রখানির ঐতিহাসিক মূল্য আছে। তাই এটি এখানে সমগ্রভাবেই
উদ্ধৃত হল।^১—

17th March 1914
Mostyn House,
Brooklands Avenue,
Cambridge

My dear Sir,

It would be a thousand pities if the charming and most interesting letter which our Kavivar has been so good as to address to me were not published. Will you kindly present my respects to Mr. Tagore's distinguished sister^২ and assure her that, so far as I am concerned, the letter is very much at her disposal. I wonder if you would be so kind as to send me the copy of the *Bhārati* in which it appears?

The letter seems to me to be a marvel of poetic wit and wisdom, the metaphorical illustrations being especially delightful and illuminating. I have only read it through, and have not had time to think out the various problems it discusses. But it has been a sheer

১ মূলপত্র আছে মণিলালের পুত্র শ্রীশোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায়ের কাছে। খামের উপরে বাংলায় লেখা ছিল—“বিজয়বর শ্রীল শ্রীযুক্ত মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় মহাশয়েষু”। পত্রখানি কলকাতায় পৌঁছে ৫ এপ্রিল তারিখে (পোস্টমার্ক)। মণিলাল সে সময়ে পুরীতে। তাই, ৫ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন, জোড়াসাঁকো—এই ঠিকানা কেটে পত্রখানি পুরীতে পাঠানো ল

২ স্বর্ধকুমারী দেবী।

delight to read the matter so suggestive and original. The critical work of poets in England (Dryden was a remarkable exception) is often not so interesting as their verses. But Mr. Tagore's letter is as full of matter for thought as one of Victor Hugo's prefaces, and I am not a little proud that he should have addressed his remarks to a[n] old গুরুমহাশয় like me.

Believe me, dear Sir,
Yours very sincerely
J. D. Anderson

এই পত্রের সঙ্গে পরের দিন রবীন্দ্রনাথকে লিখিত পত্রের ভাবগত সাদৃশ্য, বিশেষতঃ Dryden-এর উল্লেখ, লক্ষ্য করবার মত। বস্তুতঃ এই পত্র-দুখানি পরস্পরের পরিপূরক।

যে সময়ে মণিলাল রবীন্দ্রনাথের পত্রখানি 'ভারতী'তে প্রকাশের অতুমতি চেয়ে এগারসনকে পত্র লেখেন সে সময়ে তিনি ভারতীর সঙ্গে যুক্ত ছিলেন। কিন্তু ঠিক তখনই প্রমথ চৌধুরী ও মণিলাল একটি নূতন পত্রিকার পরিকল্পনা নিয়ে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে আলাপ-আলোচনা চালাচ্ছিলেন। এই নূতন পত্রিকার নামকল্পনাও তখন হয় নি। তাই ছন্দের পত্রপ্রবন্ধটি ভারতীতে প্রকাশেরই অতুমতি চাওয়া হয়েছিল। কিন্তু এগারসনের অতুমতিপত্র যখন এসে পৌঁছল (১৯১৪ সালের ৫ এপ্রিলের পর), তখন 'সবুজপত্র'র প্রথম সংখ্যার (সম্ভবতঃ ১৫ বৈশাখ ১৩২১) প্রবন্ধাদি সব প্রস্তুত বা প্রায়-প্রস্তুত ; 'কিন্তু হাতে দুতিন মাসের সম্বল' জমা ছিল না।^১ বোধ করি সেই জগুই ভারতীতে

১ 'চিঠিপত্র' পঞ্চম খণ্ড (১৩৫২ পৌষ), পৃ ১৭১-৭৫ : পত্রসংখ্যা ১৮, ১৯, ২১, ২২।

প্রকাশের অসুবিধা পাওয়া সত্ত্বেও এই পত্রপ্রবন্ধটি মুদ্রিত হল সবুজপত্রের দ্বিতীয় সংখ্যায় (১৩২১ জ্যৈষ্ঠ) ।

এই পত্রখানির গোড়াতেই আছে, “আপনি বলিয়াছেন আমাদের উচ্চারণের ঝাঁকটা বাক্যের আরম্ভে পড়ে” । বস্তুতঃ এটা হচ্ছে অধ্যাপক এণ্ডারসনের অগ্রতম মুখ্য বক্তব্য । অনেকগুলি পত্রে তিনি বারবারই একথা উপরে জোর দিয়েছেন । ১৯১৩ সালে তিনি যে-সব পত্রে ছন্দের প্রসঙ্গ উত্থাপন করেছেন (২৬ মার্চ, ১২ মে, ২২ মে, ২ জুন), রবীন্দ্রনাথের পক্ষে সেগুলির যথোচিত উত্তর দেবার সুযোগ বা অবকাশ ছিল না ; কারণ তখন তিনি ইউরোপ-আমেরিকায় ভ্রমণে নিরত । অতঃপর এণ্ডারসনের ১৭ জাহুআরি ১৯১৪ (৪ মাঘ ১৩২০) তারিখের পত্র তিনি পান এদেশে (মাঘের চতুর্থ সপ্তাহে) । তার কিছুকাল পরে তিনি শিলাইদহে গিয়ে এণ্ডারসনের ছন্দ-জিজ্ঞাসার যে উত্তর দেন তা উক্ত সব পত্রেরই জবাব বলে গণ্য হতে পারে । এণ্ডারসন একাধিক পত্রেই বাংলা একসেন্ট বা ঝাঁকের বিষয় উত্থাপন করেছেন । যথা—

২৬ মার্চ ১৯১৩ তারিখের পত্র (এটাই ছন্দ-বিষয়ক প্রথম পত্র)—

May I, with much diffidence, make a suggestion which only you, or someone who has an equally open mind and an equal knowledge of Indian languages, could test and develope ? Have you noticed that French (the most western of the Romance languages, and spoken chiefly by descendants of Celts, who spoke *another* language) is unique in Europe, in the fact that the audible quality in its *uccāraṇ* is *not* the *word-accent* (which is the dominant quality in English, German, Hindi etc.), *but* what is called the *phrase-accent*, which

I should prefer to call the *pause-accent*, since it precedes a cessation of the voice, and that Bengali (the most eastern of Indo-European languages) has also this phrase-accent ?...

There are two languages in which phrase-accent ('accent' includes both *stress* and *pitch*) is more audible than word-accent. These are Bengali and French. In Bengali, this phrase-accent comes immediately *after* the pause ; in French it immediately *precedes* a pause....

In French and Bengali, the word-accent exists, of course, but they are dominated by the phrase-accent, which is (I diffidently suggest to a poet) the quality which in French and Bengali verse constitutes metre....

Now I take a specimen of পয়ার at random from the কৃত্তিবাসী রামায়ণ। I take a bit out of the tale of Rāma's education :—

pa"ñcavarṣa ga'ta ha'y(a) | hā"te dī'la kha'ri
pa"ṛite pā'ṭhān(a) rā'jā | Va"śiṣṭher(a) bā'ri...

২ জুন ১৯১৩ তারিখের পত্র—

I think that there is something to be said for my theory that the dominant feature in Bengali verse is an initial tonic accent and not a recurrent beat of word-stress as in most Indian and European languages. I think you will feel this if you try to write *payār* couplets in English,—you will find that the frequent word-stresses in English make the task very difficult. Here is some doggrel (*sic.*) which I made up to show

an English friend what the metrical effect of *payār* verse is :—

Su"ch is the melo"dious, the de"licately chi"ming
Me"tre of Benga"li, in its pau"ses and its rhy"ming,
Trip"ping to the mea"sure of a da"nce of little fee"t,
Pe"rilously si"mples, like the jin"gle of the swee"t
Be"lls upon the a"nkles of the da"ncers as they po"se,
Be"lls upon their a"nkles, yes, and ri"ngs upon their to'es.

That is poor stuff, of course, but it shows the four beats followed by three atonic syllables. In English, it is very difficult to get three or more atonic syllables together, but in French it is easy, because French, too, has a tonic phrase-accent, which differs from the Bengali phrase-accent in being final instead of initial....

In the old fashioned *payār*, the second and fourth accents seem to be artificial metre accents not necessarily heard in prose. In your beautiful innovation on the *payār*^১ (singularly like Victor Hugo's use of ternary and quaternary *cæsuras*) it seems to me that by introducing intermediate *cæsuras*, you are giving a more natural and easy effect to the second and fourth beats, so that they fall on initial syllables which could be accented in ordinary speech.

১ এই নূতন পয়ারের অর্থাৎ প্রাকৃত-বাংলা পয়ারের দৃষ্টান্ত দিয়েছেন ১৭ জানুয়ারি ১৯১৪ তারিখের পত্রে—‘আমার মিলন লাগি তুমি’ এবং ‘গঙ্গাপাগরে ডুব দিয়েছি’ ইত্যাদি।

১৭ জানুয়ারি ১৯১৪ তারিখের পত্র—

It seems to me (I may be wrong) that in Bengali as in French words have an accentuation which varies according to their place in a phrase or verse. Whereas in Hindi, English, Italian and other *stressed* languages, a word (or at all counts a word which is not merely atonic and auxiliary) has its *fixed* stresses and has to be fitted into its place accordingly. Consequently, there are many words in such languages which cannot be used metrically at all. One thing I note in your verse is the remarkable use to which you put *dissyllabic* words. For instance, in the following two lines *all* the words are dissyllables.—

আমার মিলন লাগি তুমি আসছ কবে থেকে,

তোমার চন্দ্র সূর্য্য তোমায় রাখবে কোথায় ঢেকে ?

The slight initial stress on each of these gives the verse a tripping trochaic effect which is common enough in quantitative verse, but is rare in the verse of stressed languages....

I only want to say that my attempt to analyse your metres has filled me with a new sense of the beauty of your poetry. One of the loveliest things, to my feeling (forgive me if I am wrong), are the lines beginning—

রূপসাগরে ডুব দিয়েছি অরূপ রতন আশা করি ।

অধ্যাপক এণ্ডারসন-কৃত ইংরেজি পয়ারের দৃষ্টান্তটির প্রথম ও দ্বিতীয় পংক্তিতে চলতি বাংলার পয়ারের মতোই চৌদ্দটি করে দল (সিলেব্‌ল)

আছে, বাকি প্রত্যেক পংক্তিতে আছে তেরো দল ; প্রতিপর্বে চার দল এবং দুই পর্বের পরে অর্থাৎ আট দলের পরে অধঃস্রাব। প্রতিপর্বের প্রথম দলের উপরেই প্রস্বর (একসেট্)।

অধ্যাপক মহাশয় এই দৃষ্টান্তটি দীনেশচন্দ্র সেনকেও পাঠিয়েছিলেন ছন্দ-আলোচনা-প্রসঙ্গে।^১ এই স্বরচিত ইংরেজি পয়ারের নিদর্শনটি সম্বন্ধে তিনি তৎকালে যে মন্তব্য করেছিলেন, এ প্রসঙ্গে তাও উল্লেখযোগ্য।—

Observe that the stresses here are much further apart than they would be in normal English verse or prose, and that I have had to choose many small atonic words to separate them. In French and in Bengali the poet has no such difficulty, since the accents are further apart than in English or Hindi, being phrase, accents, not word-stresses.

—দীনেশচন্দ্র সেন-সম্পাদিত ‘বঙ্গসাহিত্যপরিচয়’ প্রথম খণ্ড (১৯১৪),

Introduction, পৃ ৮২-৮৩

এই পত্রের ‘আমার মিলন লাগি তুমি’ এবং ‘রূপসাগরে ডুব দিয়েছি’

১ দীনেশচন্দ্রকে লেখা অধ্যাপক এণ্ডারসনের ৩৩ খানি পত্র রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত আছে। কিন্তু এগুলির মধ্যে ইংরেজি পয়ারের দৃষ্টান্তটি পাওয়া যায়নি। রবীন্দ্রনাথকে লেখা ও দীনেশচন্দ্রের গ্রন্থে প্রকাশিত দৃষ্টান্তটির ছন্দ-বিশ্লেষণে একটু পার্থক্যও লক্ষিত হয়। প্রথমটিতে প্রত্যেক পর্বের প্রথমেই আছে ডবল প্রস্বরচিহ্ন। দ্বিতীয়টিতে কিন্তু প্রথম ও তৃতীয় পর্বের প্রথমে ডবল প্রস্বর এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ পর্বের প্রথমে একক প্রস্বর। এই দ্বিতীয় প্রকার বিশ্লেষণই যুক্তিসংগত মনে করি। আর-এক পার্থক্য এই যে, দীনেশচন্দ্রকে লেখা দৃষ্টান্তের প্রথম শব্দটি *This*, অপরটিতে *Such*। তা ছাড়া, আর কোনো পার্থক্য নেই।

ইত্যাদি দুটি দৃষ্টান্ত^১ সম্বন্ধেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন, “গীতাঞ্জলি হইতে আপনি আমার যে লাইনগুলি তুলিয়া দিয়াছেন তাহা আমাদের চলতি ভাষার হসন্ত সুরের লাইন”।^২

২ জুন ১৯১৩ তারিখের পত্রে অধ্যাপক এণ্ডারসন প্রাচীন (old fashioned) অর্থাৎ সাধু পয়ারের ভঙ্গীকে কৃত্রিম (artificial) এবং চলতি বাংলার পয়ারকে your beautiful innovation ও natural বলে বর্ণনা করেছেন। এই প্রসঙ্গেই রবীন্দ্রনাথ সাধু বাংলা ও অসাধু বা চলতি বাংলার প্রকৃতিগত পার্থক্য আলোচনা করেছেন এবং এই উপলক্ষ্যেই বলেছেন, “আমার শেষবয়সের কাব্যরচনায় আমি এই চলতি বাংলার সুরটাকে ব্যবহারে লাগাইবার চেষ্টা করিয়াছি”।^৩

রবীন্দ্রনাথ চলতি ভাষার ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে ‘আমার সকল কাঁটা ধন্য করে’ ইত্যাদি যে পংক্তি-দুটি উদ্ধৃত করেছেন তা আছে ‘গীতিমালা’ কাব্যে। ‘গীতিমালা’ প্রকাশিত হয় এই পত্র লিখিত (৬ ফাল্গুন ১৩২০) এবং প্রকাশিত (জ্যৈষ্ঠ ১৩২১) হবার পরে। কেননা, এই কাব্যের শেষ রচনার তারিখ ৩ আষাঢ় ১৩২১। এণ্ডারসনের পক্ষে দৃষ্টান্তটি নূতন।^৪ কিন্তু তিনি ‘আমার মিলন লাগি তুমি’ ইত্যাদি রচনার ছন্দ সম্বন্ধে যে মন্তব্য প্রকাশ করেছেন, এই নূতন দৃষ্টান্ত সম্বন্ধেও তা সর্বতোভাবেই প্রযোজ্য, এটুকু লক্ষ্য করবার বিষয়।

১ যথাক্রমে গীতাঞ্জলির ৩৪ ও ৪৭-সংখ্যক কবিতা। দুটিই চলতি বাংলার পয়ার।

২ দ্রষ্টব্য পৃ ৭।

৩ গীতিমালোর (৪৯-সংখ্যক) এই গানটি রচিত হয় ১৫ অগ্রহায়ণ ১৩২০ তারিখে এবং সাময়িক পত্রে প্রকাশিত হয় পরের চৈত্রমাসে (প্রবাসী ১৩২০ চৈত্র, পৃ ৫৮২, ১১-সংখ্যক গান)। সুতরাং রবীন্দ্রনাথ যখন এটিকে পত্রভুক্ত করেন তখন এটি পাণ্ডুলিপি-অবস্থাতেই ছিল

রবীন্দ্রনাথের এই পত্র পাবার পরে অধ্যাপক এণ্ডারসন তার কোনো কোনো প্রসঙ্গ সম্বন্ধে যে অভিমত প্রকাশ করেছেন তাও প্রণিধানযোগ্য।

“কোনো কোনো কবি ছন্দের এই দীনতা দূর করিবার জন্ত বিশেষ জোর দিবার বেলায় বাংলা শব্দগুলিকে সংস্কৃতের রীতি অনুযায়ী স্বরের হ্রস্বদীর্ঘ রাখিয়া ছন্দে বসাইবার চেষ্টা করিয়াছেন।...বাংলায় এ জিনিস চলিবে না; কারণ বাংলায় হ্রস্বদীর্ঘের পরিমাণভেদ স্বব্যক্ত নহে।”—
রবীন্দ্রনাথের এই উক্তির প্রসঙ্গ আছে এণ্ডারসনের দুটি পত্রে।

৭ এপ্রিল ১৯১৪ তারিখের পত্রে আছে—

When I was young and had a better ear than I now possess, I used to write stress metres so as to give the *metrical effect* of quantitative metres. My best attempt of this sort was intended to give the *effect* of Latin “hendecasyllables”, putting stresses where the *long* syllables occur in Latin. The Latin metre is this :—

— — | — — — | — — | — — | — — || ১

My doggerel (*sic.*) ran as follows :—

Ma"rch, la"d, | ma"rch ; let us |
stri"de a | lo"ng to | ge"ther...

The stresses come where the long syllables come in Latin, and produce something of the same *effect*. ২

১ এই ল্যাটিন ছন্দটির সঙ্গে সংস্কৃত ‘রথোদ্ধতা’ ও ‘স্বাগতা’ ছন্দের আংশিক সাদৃশ্য আছে, বিশেষতঃ প্রথম পাঁচ সিলেবল বা অক্ষরে।

২ অনুক্রমভাবে সংস্কৃত (তথা আরবী ফারসী) ছন্দের ভঙ্গীটুকু বাংলায় আনবার প্রথম প্রয়াস করেন কবি মতোজ্ঞনাথ দত্ত। ‘কুহ ও কেকা’ কাব্যের (রাধাপূর্ণিমা ১৩১৯) ‘রিক্তা’ (মালিনী ছন্দ) ও ‘যক্ষের নিবেদন’ (মল্লকান্তা) কবিতা তার প্রথম নিদর্শন।

এ বিষয়ে এণ্ডারসনের পরবর্তী পত্রের (৮ মে ১৯১৪) মন্তব্য বিশেষভাবে প্রাধান্যযোগ্য।—

Your statement that quantitative verse is practically impossible in Bengali is very interesting. Our present poet-laureate, Dr. Bridges, has at times written quantitative verse in English, but to most of us it does not sound like verse at all...I think most Englishmen feel that the differences of sound are drowned by the prominence of force of sound. In other words, the metre is exotic, and unsuited to the language.^১...One thing I know, and that is that *your* metres are singularly musical and beautiful—even to my barbarian ear.

অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লিখিত রবীন্দ্রনাথের এই প্রথম পত্রখানি সম্বন্ধে আর-একটি জ্ঞাতব্য বিষয় এই যে, অধ্যাপক এণ্ডারসন এটির একটি ইংরেজি অনুবাদ করে রবীন্দ্রনাথকে পাঠিয়েছিলেন।^২ কিন্তু

১ সত্যোক্তপ্রবর্তিত রীতি সম্বন্ধেও এই মন্তব্য অংশতঃ প্রযোজ্য, কিন্তু সর্বতোভাবে নয়। কারণ বাংলায় ইংরেজির মতো সুনির্দিষ্ট বলপ্রস্থর (stress-accent) নেই; ফলে ঝঙ্কদল (closed syllable) প্রয়োগের দ্বারা দীর্ঘস্বরের অভাবপূরণ ইংরেজির মতো দুঃসাধ্য নয়। কেননা, এসব স্থলে ঝঙ্কদলের উচ্চারণ বস্তুতঃই দীর্ঘ এবং এই দীর্ঘতা সংস্কৃত ছন্দেও স্বীকৃত। তবে সংস্কৃতের বিশুদ্ধ দীর্ঘ স্বরের অভাব বাংলায় পূরণ করা সম্ভব নয়। লাতিন ছন্দ ইংরেজি ভাষার পক্ষে যতটা exotic, সংস্কৃত ছন্দ বাংলার পক্ষে ততটা নয়।

২ এণ্ডারসন ৮ মে ১৯১৪ তারিখের পত্রের গোড়াতেই লেখেন—

Herewith I submit an attempt to put your letter on metre into English. I hope I have got the gist of your argument correctly represented.

অনুবাদটি কোথাও প্রকাশিত হয়েছিল কিনা জানা যায় নি ; এটির পাণ্ডুলিপি বা তার প্রতিলিপিও পাওয়া যায় নি ।

১৯১৪ সালের গোড়া থেকেই অধ্যাপক এণ্ডারসন রবীন্দ্রনাথকে ছন্দ সম্বন্ধে পুনঃপুনঃ চিঠিপত্র লিখছিলেন (১৭ জানুআরি, ১৮ মার্চ, ৭ এপ্রিল, ৮ মে, ২১ ও ২৪ জুলাই) । তারই অন্তিম ফল ৬ ফাল্গুন ১৩২০ তারিখে লেখা রবীন্দ্রনাথের উক্ত পত্র সবুজপত্রে প্রকাশিত হয় ১৩২১ সালের জ্যৈষ্ঠ মাসে । ছন্দের চিন্তা যে এই সময়ে রবীন্দ্রনাথের মনকে অনেকাংশে অধিকার করেছিল তার নিদর্শন পাওয়া যায় এই সময়ে (৬ জুলাই ১৯১৪ তারিখের পূর্বে) রচিত তাঁর ‘আষাঢ়’ প্রবন্ধে (সবুজপত্র ১৩২১ আষাঢ়) ।^১ তাতে তিনি এক স্থানে প্রসঙ্গক্রমে বলেন—

আমি বৈজ্ঞানিক নহি, কিন্তু অনেক দিন ছন্দ লইয়া ব্যবহার করিয়াছি বলিয়া ছন্দের তত্ত্বটা কিছু কিছু বুঝি বলিয়া মনে হয় । আমি জানি ছন্দের যে অংশটাকে যতি বলে অর্থাৎ যেটা ফাঁকা, অর্থাৎ ছন্দের বস্তু অংশ যেখানে নাই, সেইখানেই ছন্দের প্রাণ—পৃথিবীর প্রাণটা যেমন মাটিতে নহে, তাহার বাতাসেই । ইংরাজিতে যতিকে বলে Pause—কিন্তু Pause শব্দে একটা অভাব সূচনা করে, যতি সেই অভাব নহে । সমস্ত ছন্দের ভাবটাই ঐ যতির মধ্যে—কারণ যতি ছন্দকে নিরস্ত করে না, নিয়মিত করে । ছন্দ যেখানে যেখানে থামে সেইখানেই তাহার ইসারা ফুটিয়া উঠে, সেইখানেই সে নিশ্বাস ছাড়িয়া আপনার পরিচয় দিয়া বাঁচে ।^২

—‘আষাঢ়’, পরিচয়, রচনাবলী ১৮

১ দ্রষ্টব্য ‘চিঠিপত্র’ পঞ্চম খণ্ড (১৩৫২ পৌষ), পৃ ১৭৬ : ২৪-সংখ্যক পত্র (৬ জুলাই ১৯১৪) ।

২ এই প্রসঙ্গে এণ্ডারসনের ৮ মে ১৯১৪ তারিখের পত্রের একটি অংশ স্মরণীয় ।—

Apparently metre consists in the rhythmical recurrence of

দ্বিতীয় পত্র

এই ছন্দ-চিন্তার সময়েই অধ্যাপক এণ্ডারসনকে দ্বিতীয় পত্রখানি লিখিত হয়। লেখার তারিখ ১৮ আষাঢ় ১৩২১। প্রথম পত্রের হ্রায় এটিরও পাণ্ডুলিপি পাওয়া যায় নি। তবে লেখার প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই সবুজপত্রে প্রকাশের জন্ত প্রেরিত হয়^১ এবং পরের মাসেই প্রকাশিত হয়।^২ কিন্তু এটি প্রথম পত্রের হ্রায় খণ্ডিতাকারে প্রকাশিত না হয়ে সমগ্রভাবেই প্রকাশিত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম প্রকাশের সময় এই পত্রখানি বাদ গিয়েছিল। বর্তমান সংস্করণেই এটি প্রথম গ্রন্থভুক্ত হল। তবে গ্রন্থমধ্যে এটির অপ্রাসঙ্গিক অংশ বর্জন করে শুধু ছন্দ-বিষয়ক অংশটুকুই সংকলিত হল। রচনাবলী সংস্করণেও তাই করা হয়েছে, তবে সেখানে এটি মূলবিভাগে স্থাপিত না হয়ে ‘চিঠিপত্র’ বিভাগে স্থাপিত হয়েছে।

certain fixed audible qualities in a language. For instance, you cannot have *stress metre* in Bengali or French, because in those languages the accent on a word depends (among other things) on the place the word occupies in a phrase, i. e., the accent is not *fixed*. Therefore, in these languages, a verse seems to consist in a fixed number of অক্ষর [সিলেবল্ অর্থে প্রযুক্ত] the number being made audible to the ear (in long lines) by *caesuras*, pauses, ফাঁকা, which seem usually to be marked by some change of voice, a change of pitch, or stress, or both. This kind of verse cannot be written in English, because the strong word-stress “kills” the phrase-accent, which no doubt exists, but is subordinate.

১ ‘ছন্দতত্ত্ব পাঠ্যলুম্’—প্রথম চৌধুরীকে লেখা পত্র [১৩২১ আষাঢ়]। ‘চিঠিপত্র’ পঞ্চম খণ্ড (১৩৫২ পৌষ), ৩৬-সংখ্যক পত্র।

২ সবুজপত্রে রচনাটির গোড়াতেই পাদটীকায় আছে—“এই পত্র কেব্রিজের বাংলা অধ্যাপক শ্রীযুক্ত এণ্ডারসন সাহেবকে লিখিত।”

এই গ্রন্থে সংকলিত পাঠে মূলপত্রের প্রথম ও শেষ দিক্ থেকে যে-ছুটি অংশ খণ্ডিত হয়েছে, সে-ছুটি এস্থলে সবুজপত্র থেকে পুনঃপ্রকাশিত হল। প্রথমাংশটি এই—

শান্তিনিকেতন

বোলপুর

প্রিয়বরেষু

এতদিন গ্রীষ্মের ছুটি ছিল; এখন আবার কাজে লাগিয়াছি। বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আপনাকে আরও কিছু লিখিব আশা দিয়াছিলাম।^১ কিন্তু যাহারা খাঁটি কুঁড়ে মানুষ, ফুরসত পাইলেই তাহারা কোনো কাজ করিতে পারে না। সেইজন্ত এতদিন ছুটির ভিড়ে আপনাকে লিখিতে পারি নাই। যখন নিয়মিত কাজের তাড়া পড়ে তখন কুঁড়ে মানুষবা একটা অনিয়মিত কাজ পাইলে বাঁচিয়া যায়—তাই আমার ইস্কুল পালাইয়া আপনাকে বাংলা ছন্দসম্বন্ধে চিঠি লিখিতে বসিয়া গেলাম।...

শেষাংশ এই—

...যাহা হউক আমার প্রতিশ্রুতি রক্ষা করিলাম।

চিঠির মধ্যে কাটাছুটি অনেক রহিয়াছে, সেই সমস্ত ক্ষতচিহ্ন-সমেত এটা আপনার কাছে চালান করিয়া দিলাম— এই ক্রটিকে বেয়াদবি বলিয়া গণ্য করিবেন না। চিন্তার সঙ্গে লড়াই করিতে হইয়াছে—তবু রণে ভঙ্গ না দিয়া বক্ষের উপর তলোয়ারের দাগ বহিয়া এই পত্র

১ “ইহার পরেও যদি দেখি আপনার মেজাজ ঠাণ্ডা আছে, তবে বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে মোট কথাগুলো আপনাকে বুঝাইয়া বলিবার চেষ্টা করিব।”—রবীন্দ্রনাথের একবার উক্তরে অধ্যাপক এণ্ডারসন লিখেছিলেন, “Well, my মেজাজ is বারপরনাই ঠাণ্ডা” (দ্রষ্টব্য পৃ ৩২০)। তাই প্রতিশ্রুতিরক্ষার জন্ত এই দ্বিতীয় পত্র লিখিত হয়।

আপনার সভায় হাজির হইয়া আপনাকে সেলাম জানাইতেছে। ইতি
১৮ আষাঢ়, ১৩২১

ভবদীয়

শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

এই পত্রখানি পেয়ে অধ্যাপক এণ্ডারসন রবীন্দ্রনাথকে একটি স্বদীর্ঘ
উত্তর লেখেন। নানা দিক্ থেকে সেটির প্রচুর মূল্যবত্তা আছে।
আমরা এস্থলে ওটি থেকে শুধু প্রাসঙ্গিক অংশটুকু উদ্ধৃত করলাম।—

Mostyn*House
Brooklands Avenue
Cambridge
21st July 1914

My dear কবিবর,

Your most interesting and delightful letter of the 18th Aṣāḍh reached me yesterday. I have read it with great pleasure, and respect, and sympathy, and shall read it again more than once. But on one point I proceed to enter an immediate, a respectful, but a very strong protest.

You have made a very interesting comparison between the rhythm of certain English verses and that of Bengali metres which give the same kind of musical effect and impression. In so doing, you have, as it seems to me, done an injustice to Bengali verse. In spite of your present impression, I venture to think that I can *prove* to you that the rhythm of the Bengali verse is of a different *kind* to that of the verse of stressed languages...

The delightful approximations you have made between English verse and Bengali verse are approximations only. They are not the *same* thing. All that we can say is that English verse can be read so as to give the *effect* of the long polysyllabic phrases of Bengali and French verse.

The most interesting of these is the trochaic couplet—

O the dreary, dreary moorland,

O the barren, barren shore.

You read it thus :—

O the dreary, | dreary moorland, |

O the barren, | barren shore. |

which make it the equivalent of

রাতট। কেমন | আধার আধার,

রাতির ছায়া | কেমন ঘোর।

But the lines are really composed of four trochee (—) feet each, thus :—

O the | dreary, | dreary | moorland,

O the | barren, | barren | shore.

It is an interesting fact that all your quotations happen to be examples of 'trochaic' (—) or 'dactylic' (—) verse. Both these are less common in English than 'iambic' (—) verse. But the impor-

tant thing is that we have in English true *padas*, only they are *stress* feet, and not *quantity* feet.

Let me now scan your other quotations. Two are 'trochaic', and go thus :—

- (1) Ah, dis | tinctly | I re | member,
It was | in the | bleak De | cember.

- (2) (And) are ye | sure the | news is | true,
(And) are ye | sure he's | well ?

The other two are 'dactylic' (— — —) and may be scanned thus :—

- (1) One more un | fortunate
Weary of | breath.

This resembles, but is not the same as, many Bengali metres, because here the word-stresses happen to be initial and fall where the initial phrase-accent falls in Bengali :—

ভারতে | কতদিন
থাকিল | সে ?

- (2) When we two | parted
(in) silence and | tears,
Half broken | -hearted,
(to) sever for | years.

Moreover, it happens that all examples you have selected are cases in which the poet has used a fixed number of syllables. But in English, the verse really consists of a fixed number of *stresses*, and the number of syllables is of minor importance. That is 'why English verse is not what is technically called 'syllabic' verse...

I imagine no Englishman has ever written Bengali verse. The reason is obvious. How few Englishmen catch the tone of spoken Bengali ! The music of verse must needs be the disciplined and rhythmical music of *spoken* language.

মহাশয়, আমি অনেক কথা লিখিয়াছি, অনেক ভ্রমও করিয়াছি, তাহার সন্দেহ নাই। অধীনকে মাপ করিবেন। যদি অপরাধ করিয়াছি, না জানিয়া অপরাধ করিয়াছি। আমায় ক্ষমা করুন। এখন আমি বিদায় লইলাম। পরমেশ্বর আপনাকে দীর্ঘজীবী ও চিরস্থায়ী করুন।

ভবদীয়

J. D. Anderson

উদ্ধৃত পত্রের পরিপূরক হিসাবে অধ্যাপক এণ্ডারসন রবীন্দ্রনাথকে ২৪ জুলাই ১৯১৪ তারিখে আর-একখানি পত্র লেখেন। তাতে ইংরেজি ও বাংলা ছন্দের তুলনাপ্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের আংশিক সমর্থন পাওয়া যায়। তার থেকে শুধু প্রাসঙ্গিক অংশটুকু উদ্ধৃত করা যাচ্ছে।—

English verse is essentially *stress* verse. What we *count* is the number of *stresses*. The number of syllables is theoretically unimportant. Yet much

English verse is, as your trained ear rightly told you, as syllabic as French verse or Bengali verse. There is an historic reason for this...

Now, classical Bengali verse, as you have in effect said somewhere, is true syllabic verse, as in

কাশি রাম দাস কহে, শুনে পুণ্যবান—

since this, transliterated, may be written

Kāsi Rām(a) Dās(a) kahe, śune puṇyavān(a)

which gives 14 syllables.

Your innovation^১—is it not so?—is to ignore the muted final—*a*, so as to produce the clash of final and initial syllables, when two words come together.* Some French poets seem to have done exactly the same thing...The same thing has really happened in English, but the change is disguised in English by the fact that the final *a* is often not even written now...Note that in Bengali, too, it is not written, and only conventionally pronounced in medieval verse. Does your verse wholly omit this final—*a*? Not always, e.g.—

তুমি কেমন করে গান কর, হে গুণী,

অবাক হয়ে শুনি, কেবল শুনি!

Here the metre seems to go

Ke'man(a) kare | gā'n(a) kara*, he gu'ṇī,

a'vāk(a) haye | śu'ni, keval(a) śu'ni!—

১ দ্রষ্টব্য 'নূতনপয়ার'-প্রসঙ্গ (পৃ ৩২৯-৩০)। বস্তুতঃ এই 'নূতনপয়ার' রবীন্দ্রনাথের innovation নয়। তাঁর "সে আউলের মুখে, বাউলের মুখে,...হুনঠুন শব্দ করিতেছে" এই উক্তি (পৃ ৬-৭) স্মরণীয়।

২ স্মরণীয় "হসন্ত শব্দটা স্বরবর্ণের বাধা...বাজাইয়া তোলে" এই উক্তি (পৃ ৬)।

৩ 'কর' শব্দের শেষ অকারের লোপ স্বাভাবিক উচ্চারণেও প্রত্যাশিত নয়, সুতরাং এটা ব্যতিক্রম বলে স্বীকার্য নয়।

where the rhyme-accent makes the second member of the line di-tonic, carrying two accents.^১

২৪ জুলাই ১৯১৪ তারিখের এই পত্রের পরে দীর্ঘকালের মধ্যে ছন্দ সম্বন্ধে এণ্ডারসনের লেখা আর কোনো পত্র রবীন্দ্রসদনে নেই। কিন্তু এই সময়ের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের এই দ্বিতীয় পত্রখানির প্রসঙ্গে তিনি যে আরও পত্র লিখেছিলেন সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। ১৯১৫ সালের 'মার্চ' মাসে রবীন্দ্রনাথকে লেখা রবীন্দ্রনাথের একটি পত্রে এ-বিষয়ের একটু উল্লেখ আছে। এটুকু উদ্ধৃত করা প্রয়োজন।—

কেম্ব্রিজের প্রোফেসর এণ্ডারসনকে Sylvain Lévi যে চিঠি লিখেচেন তার থেকে খানিকটা কপি করে দিলুম। প্রমথ ও মণিলালকে দেখতে দিস—

I have not yet, I think, thanked you for your paper translated from Tagore's Bengali. I perused it with great pleasure. I am telling only the plain truth when I say that I have never seen anything about metric that can compare with it. It is full of original and deep thoughts and if ever we enjoy peace^২, again, I shall try to write a note on it, as the subject is peculiarly interesting to me.

—‘চিঠিপত্র’ দ্বিতীয় খণ্ড (১৩৪৯ আঘাট), পৃ ২৫-২৬

১ বস্তুতঃ এই লাইনগুলির দ্বিতীয়াংশকে di-tonic অর্থাৎ দ্বিপ্রস্বরযুক্ত মনে করা নিশ্চয়োজন। এই লাইনগুলি আসলে ত্রিপ্রসবিক এবং প্রতিপর্বে একটি করে প্রস্বর। যেমন—

কেমন করে | গান কর, হে | গুণী।

এই শেষ দুটি পর্বকে দুইপ্রস্বরযুক্ত ‘এক’ ভাগ বলে গণ্য করা নিশ্চয়োজন।

২ তখন ইউরোপে প্রথম মহাযুদ্ধ (১৯১৪-১৮) চলছিল।

মনে হয়, এণ্ডারসন রবীন্দ্রনাথের এই ছন্দ-বিষয়ক পত্রখানির ইংরেজি অনুবাদ করে সিলভ'্যা লেভিকে পাঠিয়েছিলেন এবং লেভির উত্তরটি তিনি রবীন্দ্রনাথকে পাঠিয়েছিলেন। এইসব চিঠিপত্র বা অনুবাদ, কোনোটিই পাওয়া যায়নি, উদ্ধৃত অংশটুকু বাদে। লেভি এ-বিষয়ে পরে কিছু লিখেছিলেন কি না তাও জানা যায়নি। যা হক, লেভির উক্ত অভিমত সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ প্রথম চৌধুরীকে লেখেন—

Sylvain Lévi আমার ছন্দতত্ত্ব সম্বন্ধে কি বলেছে দেখেছ? রথীকে তার Extract পাঠিয়েছি—সে বোধ হয় তোমাকে দেখিয়ে থাকবে। ওর মত পড়ে ও-লেখাটা শেষ করে ফেলবার জন্তে আবার উৎসাহ হচ্ছে। দেখি যদি সময় পাই।

—‘চিঠিপত্র’ পঞ্চম খণ্ড (১৩৫২ পৌষ), ৩৮-সংখ্যক পত্র

ছন্দতত্ত্ব-বিষয়ক এই দ্বিতীয় পত্রখানি নিয়ে কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের সম্বন্ধে লেখালেখি হয়েছিল। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ সত্যেন্দ্রনাথকে যে পত্র^১ লেখেন তা এই—

ওঁ

কল্যাণীয়েষু

সত্যেন্দ্র, তুমি যদি ‘কই’ শব্দের শেষ ‘ই’-টির মাত্রা বাজেয়াপ্ত করতে চাও তবে অত্যাঁয় হবে না? আমার দৃষ্টান্তে দৈবক্রমে ‘কই’ কথাটা পদের শেষে পড়ে গেছে। তাই ফাঁক পেয়ে সেই ফাঁকির উপর দিয়ে মাত্রাটা চালিয়েছ কিন্তু যদি “কই শয্যা, কই বস্ত্র” হত তাহলে

১ মূলপত্র আছে শ্রীপুলিনবিহারী সেনের কাছে। রচনাবলী (২১)-সংস্করণের গ্রন্থপরিচয়ে এর সৌজন্যসূচক অংশ বাদে সবটুকুই মুদ্রিত হয়েছে। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথকে লেখা সত্যেন্দ্রনাথের পত্রের সন্ধান পাওয়া যায়নি।

কী রকম করে এমন অবৈধাচরণ করতে পারতে? বস্তুত ইকারের পরে ফাঁক নেই—ক-এর অ-টাকে দীর্ঘ ক'রে ই-এর হ্রস্বতা পূরণ করা হয়। সে তো সকল হ্রস্ব বর্ণের সম্বন্ধেই খাটে—“কোথা জল, কোথা স্থল”—এখানে মাত্রার ওজন যদি দেখ তবে দেখবে ‘জ’ যত বড় ‘ল’ তত বড় নয়—সেইজগ্রে অ-টাকে দেড়মাত্রা করতে হয়েছে। তোমার বিধি অনুসারে ‘জল’-কে একমাত্রা করে ফাঁকের উপরে আর-এক মাত্রা ফেলতে হয়। কিন্তু সেটা সাধু ছন্দের নিয়মবিরুদ্ধ। “সেইত বহিছে বায়ু”, এখানে তুমি ‘সেই’-এর ‘ই’-টিকে কি বিমাত্র বলে গণ্য করবে?

“When we two parted” কবিতাটির সম্বন্ধে অনেক বিধা আমার মনে উদয় হয়েছিল, কিন্তু শেষকালে অগ্র কোনো দৃষ্টান্ত মনে না পড়াতে ওটাকে ত্যাগ করিনি—আমার অভিপ্রায় এই ছিল, যদি কেবলমাত্র প্রথম লাইনটা পড়া যায় তাহলে সম-অসমমাত্রার ছন্দের লয়টা ইংরেজের কানে পরিচিত হতে পারে—মনে কর যদি এমন হত—

When we two parted
Silence and tears

তাহলে তো ছন্দভঙ্গ হত না—এমন অবস্থায় ‘In’-টাকে ফালতো বলে ধরবার অধিকার আছে। বস্তুত ছন্দের মধ্যে ফালতো অংশের লক্ষণই এই যে, সেটাকে বাদ দিলে মূল ছন্দের তাল কাটে না—ও-জিনিসটা ফাঁকের মধ্যে ঢুকে পড়ে, আসনে ওর স্থান নেই। তথাপি আমার প্রবন্ধটার মধ্যে একটু বদল করে দেওয়া গেল—কিন্তু আমার বোধ হয় যে সেটা অনাবশ্যক।

স্নেহাসক্ত
শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

‘তথাপি আমার প্রবন্ধটার মধ্যে একটু বদল করে দেওয়া গেল’— এই উক্তি থেকে মনে হয় ‘প্রবন্ধ’টি মুদ্রিত হবার পূর্বেই (পাণ্ডুলিপি অথবা প্রুফ অবস্থায়) এবং অধ্যাপক এণ্ডারসনের উত্তর পাবারও পূর্বেই সত্যেন্দ্রনাথ এটি দেখেছিলেন ও তাঁর অভিমত রবীন্দ্রনাথকে জানিয়েছিলেন। সত্যেন্দ্রনাথ দুটি বিষয়ে মন্তব্য করেছিলেন—(১) ‘শয্যা কই বস্ত্র কই’ পদের ‘কই’ শব্দের মাত্রাগণনা এবং (২) When we two parted ইত্যাদি রচনাটির ছন্দোবিশ্লেষণ সম্বন্ধে।

দ্বিতীয়টির কথাই আগে বলা যাক। সত্যেন্দ্রনাথ সম্ভবতঃ বলতে চেয়েছিলেন যে, এই লাইনটিকে ভাগ করা উচিত এভাবে—

১ ২ ৩ ১ ২ ৩ ১ ২ ৩ ১
When | we | two || part | ed | in || si | lence | and || tears
এবং তাহলেই এটিকে আর বিষমমাত্রার (অর্থাৎ তিন-দুই মাত্রার) উদাহরণ বলা যায় না, এটি বস্তুতঃ One more unfortunate ইত্যাদির ন্যায় অসমমাত্রার অর্থাৎ তিনমাত্রারই দৃষ্টান্ত, ‘In’-টুকুকে ‘ফালতো’ (অর্থাৎ অতিপর্ব) বলে ধরে নিয়ে এটিকে বিষমমাত্রার উদাহরণ বলে গণ্য করা আবশ্যিক নয়। রবীন্দ্রনাথ তথাপি ‘In’-টুকুর ফালতো রূপ অস্বীকার করতে রাজি হলেন না। কিন্তু তিনি প্রবন্ধটার মধ্যে ‘একটু বদল’ করে দিলেন, কি বদল করলেন বলা শক্ত। অধ্যাপক এণ্ডারসন যে মূলপত্র পেয়েছিলেন তাতে ওই ‘In’-কে ফালতো হিসাবেই ধরা হয়েছিল। অধ্যাপক মহাশয় কিন্তু তাতে আপত্তি করেন নি; তিনি ওই ইংরেজি লাইনটি যে-ভাবে বিশ্লেষণ করেছেন তাতে ‘In’-কে ফালতো বলেই মেনে নিয়েছেন (পৃ ৩৪০)। তবে লক্ষ করা যায় যে, সবুজপত্রে ওই ফালতো শব্দের প্রথম অক্ষরটি মুদ্রিত হয়েছে বড় হাতের লিপিতে (In) আর এণ্ডারসনের পত্রে সেটি লিখিত আছে ছোট

হাতের লিপিতে (in)। এটুকুই কি রবীন্দ্রনাথ ‘বদল’ করে দিয়েছিলেন সত্যেন্দ্রনাথের সঙ্গে আলোচনার ফলে? মূল ইংরেজি রচনায় কিন্তু In-এর প্রথম অক্ষরটি আছে বড় হাতের লিপিতেই।

এবার ‘শয্যা কই বস্ত্র কই’ পদের ‘কই’ শব্দের মাত্রাগণনার কথা। রবীন্দ্রনাথ এই পদটিকে বিশ্লেষণ করেছেন এভাবে—

শ। য্যা। ক। ই॥ বস্। ত্র। ক। ই॥

তাতে ‘কই’ শব্দের ই ক-এর মতোই পুরো এক মাত্রার মর্যাদা পায়। তাতে সত্যেন্দ্রনাথের আপত্তি ছিল বলে মনে হয়। তিনি ই-র মাত্রা ‘বাজেয়াপ্ত’ করতে অর্থাৎ ই-কে ‘বিমাত্র’ বলে গণ্য করতে চেয়েছিলেন কি না জানা যায় না। মনে হয় তিনি ই-র স্বাতন্ত্র্য স্বীকার করে এটিকে ক-এর সমান মাত্রামর্যাদা দিতে চাননি। রবীন্দ্রনাথও কিন্তু এই পত্রে পরোক্ষে সে-কথা মেনে নিয়ে ক-এর অ-কে ‘দীর্ঘ’ ও তার তুলনায় ই-কে ‘হ্রস্ব’ বলে বর্ণনা করেছেন। শুধু তাই নয়, তিনি প্রকারান্তরে ‘কই’ শব্দের ই-কে ‘হ্রস্ব’ বর্ণের শামিল বলেও গণ্য করেছেন। তাঁর মতে ‘জল্’ শব্দের ‘জ যত বড় ল্ তত বড় নয়’, অর্থাৎ জ ‘দীর্ঘ’ ল্ ‘হ্রস্ব’ এবং মাত্রার হিসাবে স্বরাস্ত জ-র মূল্য ‘দেড় মাত্রা’ আর স্বরহীন ল্-র মূল্য আধ মাত্রা। অতীতভাবে ‘কই’ শব্দের ক যত বড়, ই্ তত বড় নয়; ক দীর্ঘ, ই্ হ্রস্ব এবং মাত্রার হিসাবে ক দেড় মাত্রা আর ই্ আধ মাত্রা।

এই বিশ্লেষণে সত্যেন্দ্রনাথ তৃপ্ত হয়েছিলেন কিনা জানি না। তবে এ-বিষয়ে তাঁর অভিমত কি তা তিনি কিছুকাল পরে বোঝাতে চেষ্টা করেন বিচিত্রা রূপে ‘বাংলা ছন্দ’ সম্বন্ধে একটি রচনা পাঠ করে (১৫ ফাল্গুন ১৩২৪)। বোধ করি এই রচনাটিই ভারতীতে প্রকাশিত হয়

‘ছন্দ-সরস্বতী’ নামে (১৩২৫ বৈশাখ)।^১ এটির এক স্থানে তিনি বলেছেন—

‘দুই’ শব্দের ইকার পুরো উচ্চারণ হচ্ছে না, কাজেই ওটা হসন্তের শামিল; যদি স্বরবর্ণ ব’লে ওকে হসন্ত বলতে ইচ্ছা না হয়, ওকে আধলা বা ভাঙটা বলতে পার, পুরো বা গোটা বলতে পার না। বাংলায় হ্রস্ব-ই দীর্ঘ-ঈ বা হ্রস্ব-উ দীর্ঘ-উ নেই; আছে গোটা ই, ভাঙটা ই; গোটা উ, ভাঙটা উ।...

ওজন-বজায় রাখার চেয়ে সংখ্যা-ভরতি করবার দিকে যাদের বেশি ঝোঁক তাঁরাই একদিন একে পয়ারের কাঠগড়ায় পুরে এর চেহারা বিগড়ে দিতে গিয়েছিলেন। মধ্যযুগের ফার্সী-বিশি লিখিয়েরা ফার্সীর দেখাদেখি বাংলার ‘যাইবে’ ‘পাইবে’ প্রভৃতি শব্দের অনিদিষ্ট বা ভাঙটা ই-কারগুলিকে গোটা বা পুরো করে বাংলা ছন্দের পায়ে অক্ষর-বৃন্তের তুড়ুং ঠুকে দিয়েছিলেন।...বাংলা ছন্দের এই আড়ষ্ট গতিকে কেউ কেউ শালীনতার বা আভিজাত্যের লক্ষণ বলতেও কুণ্ঠিত হন নি, কিন্তু এ যে অস্বাভাবিক^২ তা অস্বীকার করতে পারেন না।

—ভারতী ১৩২৫ বৈশাখ, পৃ ১১ এবং ১২

অর্থাৎ সত্যেন্দ্রনাথের মতে ‘দুই’ শব্দের ই-কে গোটা বলে গণ্য না করে আধলা বা ভাঙটা বলে গণ্য করা উচিত; কেন না, ওর পুরো উচ্চারণ হচ্ছে না, ওটা ‘হসন্তের শামিল’। একই কারণে ‘কই’ শব্দের ই-কেও গোটা না ধরে আধলা বা ভাঙটা বলেই ধরতে হবে। সবুজপত্রের

১ পরবর্তী ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয়প্রসঙ্গ দ্রষ্টব্য।

২ স্মরণীয় “ভাষার উচ্চারণ-অনুসারে...ছন্দ নিয়মিত হয় নাই।”—রবীন্দ্রনাথের এই উক্তি (পৃ ১৭০)।

বিশ্লেষণে কিন্তু ই গোটা বলেই গণ্য হয়েছিল। বোধ হয় তিনি এর প্রতিই রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন। পত্রের উত্তরে রবীন্দ্রনাথ ‘কই’ শব্দের ই-কে, আধলা বলেই বর্ণনা করেছেন।

এগারসনকে লিখিত এই দ্বিতীয় পত্রখানি শুধু যে প্রথম পত্রের পরিপূরক তা নয়; প্রথম পত্রের পরে এগারসন যে-সব জিজ্ঞাসা উপস্থাপন করেছিলেন তার উত্তরও বটে।

অধ্যাপক এগারসন ৭ এপ্রিল ১৯১৪ তারিখে এক পত্রে লিখেছিলেন—

As it seems to me Bengali differs from other Indian languages in much the same way as French differs from other European languages. The dominant audible quality in both is the phrasal accent (more or less transferable) and not the fixed word-stress which you will hear in such tongues as Hindi, Marāthi, English, German etc. You will easily see the difference by noting the pronunciation of an English, Hindi, or other borrowed word when imbedded in a Bengali sentence...

What I want you to admit is that each type of language must necessarily have its own type of prosody. What it actually is in each case, is a matter for careful and disinterested enquiry.

In India, the task is rendered more difficult by two facts: (1) the technical terms of prosody are (as in Europe, for that matter) borrowed from classical, i.e., ‘quantitative’ prosody^১; (2) as you rightly stipulate,

১ এইজাতীয় পারিভাষিক শব্দের মধ্যে অক্ষর, মাত্রা এবং পদ বা চরণ প্রধান।

Indian verse is affected by the fact that it is chanted, not recited.^১...

It seems to me that in Bengali also there is a phrase-accent, but that it comes at or near the beginning of a phrase, and follows a *cæsura* or pause.

এ'খনকার মেয়ে | এ'খনকার মেয়ের মতই | হ'ইবে,
তা | ভা'লই হোক, | আর | ম'ন্দই হোক ।

Obviously, this is not a fixed word-stress. The question is whether, in Bengali (as in other languages of the same type) this phrasal accent affects metre, ছন্দ ?...

The difficulty is that the Bengali accent (this is very audible when you read your own verse) is delightfully faint, and again, it is not fixed like the English word-stress. But although it is not fixed in artistic, in delicately varied recitation, may it not be *there*, subaudible, to mark the rhythm? In English blank verse, no one marks the beat in reading. But in "scanning", as it is called, the iambic effect comes out..:

May not a *payār*, however delicately transformed by your skill and genius, keep some trace of its normal rhythm which would be something like —"—— | —"—— || —"—— | —", e.g.—

বি'জগণে | পা'ঠাইয়া || বৈ'দভী আ | নি'ল
দী'র্ঘকাল(a) | ম'হাস্থে || রা'জত্ব ক | রি'ল ?^২

১ প্রথম পত্র । "একটা কথা মনে রাখিতে হইবে...একমাত্রা বলিয়া গণ্য হইয়াছে" (পৃ ৩), এই অংশটুকু এই প্রসঙ্গে স্মরণীয় ।

২ তুলনীয় এণ্ডারসনের পূর্ববর্তী পদ্যরচনাবলি (পৃ ৩২৮-২৯) ।

এই পত্রে এণ্ডারসন যে-সব প্রশ্নের অবতারণা করেছেন, রবীন্দ্রনাথ তাঁর দ্বিতীয় পত্রে, বিশেষতঃ তার প্রথমার্শে (পৃ ৮-১০), প্রধানতঃ তারই আলোচনা করেছেন। কোনো কোনো বিষয়ে তিনি এণ্ডারসনের মত পুরোপুরিভাবেই অনুমোদন করেছেন। ‘প্রত্যেক ভাষারই একটা স্বাভাবিক চলিবার ভঙ্গি আছে। সেই ভঙ্গিটারই অনুসরণ করিয়া সেই ভাষার নৃত্য বা ছন্দ রচনা করিতে হয়।’—তাঁর এই মন্তব্যে এণ্ডারসনের মূলবক্তব্যেরই পূর্ণ সমর্থন পাওয়া যায়। ‘বাংলা ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ’ প্রবন্ধের মূলকথাও তাই।

উক্ত পত্রের শেষদিকে এণ্ডারসন একটি বিশেষ চিন্তনীয় প্রশ্নের উত্থাপন করেছেন। সেটি এই—

There is the interesting question whether blank verse is possible in the case of ‘syllabic’ or অক্ষর verse, verse in which the cæsure or pause is the dominant audible quality.^১ Blank verse has been written in French, but most French poets doubt whether the final pause, unmarked by rhyme, is sufficiently strong to indicate the end of the line—the metrical unit. I suppose much the same might be said of Bengali blank verse, since Madhu Sudan’s experiment has not established itself in modern practice.

এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথ কোনো সুস্পষ্ট অভিমত প্রকাশ করেননি।^২

১ তুলনীয় রবীন্দ্রনাথের অভিমত : “আমি জানি ছন্দের যে অংশটাকে যতি বলে... আপনাতর পরিচয় দিয়া বাঁচে” (পৃ ৩৩৫)।

২ বাংলায় অমিত্রাক্ষর ছন্দের বিচরণক্ষেত্রের সীমাপ্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের অভিমত দ্রষ্টব্য ‘গদ্য-ছন্দ’ প্রবন্ধে (পৃ ১৫৪-৫৬)। প্রাকৃত-বাংলায় অমিত্রাক্ষর ছন্দপ্রয়োগের সম্ভাব্যতার বিষয় দ্রষ্টব্য ১৩১ পৃষ্ঠায়।

সংগীত ও ছন্দ

১৩২৪ সালের ভাদ্রসংখ্যা সবুজপত্রে ‘সংগীতের মুক্তি’ নামে একটি প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়। প্রবন্ধটি সম্ভবতঃ ‘বিচিত্রা’ ক্লাবে পঠিত হয়েছিল। বিচিত্রা-প্রসঙ্গে নন্দলাল তাঁর স্মৃতিকথায় এক স্থানে বলেছেন—

কবি নিজে ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণীর ওপর লেকচার দিয়েছিলেন একবার। শুধু বক্তৃতা নয়। প্রত্যেকটি রাগ-রাগিণী নিজেই গেয়ে গেয়ে সেদিন প্রমাণ করে দিয়েছিলেন যে, তাঁর লেখা গান আর তাঁর দেওয়া স্বর মার্গসংগীতের অঙ্গতাপ্রসূত নয়। অঙ্গ বরং নিন্দকেরাই। কালোয়াতি গানে কবি দুঃস্থ নন বলে কটাক্ষ করতেন খাঁরা, সেদিন সে-সব বিখ্যাত ওস্তাদী গান তাঁর মুখে শুনে তাঁদের মুখ বন্ধ হল।

—‘বিচিত্রা-প্রসঙ্গে নন্দলাল’,^১ যাত্রী ১৩৬৪ শারদীয়-সংখ্যা, পৃ ৭

নন্দলালের বক্তব্য থেকে মনে হয় এই ‘লেকচার’-টাই ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধ। কেন না, এই লেকচার ও প্রবন্ধ, দু’এরই প্রতিপাত্ত বিষয় এক। রবীন্দ্রনাথ নিজেও এক পত্রে^২ এটিকে লিখিত ‘লেকচার’ বলেই বর্ণনা করেছেন। এই পত্র থেকেই জানা যায় যে, ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধ বা লেকচারটি রচিত হয় ১৯১৭ অগস্ট ২৭ (বাংলা ১৩২৪ ভাদ্র ১১ সোমবার) তারিখের কাছাকাছি সময়ে; আরও জানা যায় যে, তার কিছু পরেই কবি কলকাতা গিয়েছিলেন। স্মরণে অসুস্থমান করা যায়, ‘সংগীতের মুক্তি’ বিচিত্রায় পঠিত হয়েছিল পরবর্তী ১৩ ভাদ্র

১ শ্রীপঞ্চানন মণ্ডল-কর্তৃক অনুলিখিত।

২ প্রথম চৌধুরীকে লেখা ২৭ অগস্ট ১৯১৭ (পোস্টমার্ক) তারিখের পত্র—
‘গানের লেকচারটা লেখা হয়েছে।...দুই তিন দিনের মধ্যেই যাব।’—‘চিঠিপত্র’ পঞ্চম খণ্ড, ৫৮-সংখ্যক পত্র, পৃ ২২৪।

(২২ অগস্ট) বুধবারে, ২০ ভাদ্র (৫ সেপ্টেম্বর) বুধবারে বা তারই কাছাকাছি সময়ে। কারণ, বিচিত্রার অধিকাংশ অধিবেশন হত বুধবারে, তবে অন্ততঃ দুটি অধিবেশন বৃহস্পতিবারে ও একটি অধিবেশন শুক্রবারে হয়েছিল বলে জানা যায়।^১ এই পত্রের শেষকথা এই— “শ্রাবণের সবুজপত্র কি বেরয়নি? ও-ঝুটুটা তো সবুজপত্রের পক্ষে অমুকুল বলেই জানি।” তাতে বোঝা যাচ্ছে, ও-বছরের শ্রাবণসংখ্যা সবুজপত্র বেরিয়েছিল ভাদ্র মাসে। স্মরণ্য ধরে নেওয়া যায় যে, সবুজপত্রের যে-সংখ্যায় ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রকাশিত হয় সেটি বেরিয়েছিল আশ্বিন মাসে।

প্রবন্ধটি প্রধানতঃ সংগীতবিষয়ক হলেও প্রসঙ্গক্রমে তার শেষের দিকে ছন্দের কথাও আলোচিত হয়েছে। প্রবন্ধটি মূলতঃ সাধু-রীতিতে রচিত ও প্রকাশিত হয়; কিন্তু ‘ছন্দ’ গ্রন্থে সংকলনকালে (১৩৪৩ আষাঢ়) এটির ভাষা চলতি-রীতিতে রূপান্তরিত হয়। প্রবন্ধটিকে সমগ্রভাবে সংকলন করবার যৌক্তিকতা সম্বন্ধে প্রবন্ধের মূখবন্ধে বন্ধনীচিহ্নের মধ্যে অপেক্ষাকৃত ক্ষুদ্র অক্ষরে এই মন্তব্যটি সংযুক্ত হয়—

“মুখ্যত এই লেখাটি সংগীতসম্বন্ধীয়। তালের আলোচনাকালে আপনা থেকে এর শেষদিকে ছন্দের কথা এসে পড়েছে। সে কারণেই একে ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণ করা গেল।”

বর্তমান সংস্করণে সংগীতবিষয়ক অংশটুকু বাদ দিয়ে শুধু ছন্দপ্রসঙ্গ-টুকুই সংকলিত হল। তাই প্রবন্ধটির নূতন নামকরণের প্রয়োজন হয়েছে। এই সংস্করণের আদর্শ অনুসারে রচনাটির মূল ভাষারীতিই স্বীকৃত হয়েছে।

১ ঋষ্টব্য পরবর্তী পৃ ৩৫৫ পাদটীকা ১।

রচনাবলী-সংস্করণে বর্তমান সংস্করণের পাঠই গৃহীত হয়েছে; তবে এটিকে মূলগ্রন্থে স্থান না দিয়ে স্থাপন করা হয়েছে ‘পরিশিষ্ট’ বিভাগে। ‘সংগীতের মুক্তি’ প্রবন্ধটি অগ্রত্ব সমগ্রভাবে সংকলিত হবে।

ছন্দের অর্থ

এই প্রবন্ধটি প্রথম প্রকাশিত হয় সবুজপত্রে, ১৩২৪ সালের চৈত্র-সংখ্যায়। তখন এটির নাম ছিল ‘ছন্দ’। পরে ‘ছন্দ’ গ্রন্থের অন্তর্ভুক্ত হবার সময় এটির নাম হয় ‘ছন্দের অর্থ’। বর্তমান সংস্করণে এবং রচনাবলী-সংস্করণে এটি এই নামে ও অপরিবর্তিত রূপেই গৃহীত হয়েছে। বলা প্রয়োজন যে, এই প্রবন্ধটি মূলতঃ চলতি-রীতিতেই রচিত ও প্রকাশিত হয়েছিল।

এই প্রবন্ধটির উদ্ভব ও প্রকাশ ইত্যাদি সম্বন্ধে যেটুকু ইতিহাস জানা গিয়েছে, তা সংক্ষেপে বিবৃত হল।

পূর্বে বলা হয়েছে যে, ১৯১৪ সালের ১৪ জুলাই-এর পরে দীর্ঘকালের মধ্যে এণ্ডারসন-রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনার কোনো নিদর্শন রবীন্দ্রসদনে নেই। বস্তুতঃ ১৯১৫ সালের মাঝামাঝি থেকে ১৯১৮ সালের মাঝামাঝি পর্যন্ত তিন বৎসরের (৩ জুন ১৯১৫-২৪ মে ১৯১৮) মধ্যে এণ্ডারসনের লেখা কোনো পত্রই পাওয়া যায়নি। আর, উক্ত ১৪ জুলাই ১৯১৪ সালের পরে ছন্দ-বিষয়ক যে প্রথম পত্রটি পাওয়া যায় তার তারিখ ২৪ মে ১৯১৮। তার পূর্বেই এই প্রবন্ধটি সবুজপত্রে প্রকাশিত হয়ে গিয়েছিল।^১ সুতরাং এই প্রবন্ধ রচনার মূলে

১ ১৪ এপ্রিল ১৯১৮: “I have asked the editor to send you the Chaitra number of Sabuj Patra which contains my lecture on Bengali prosody.”—রবীন্দ্রনাথ

২৪ মে ১৯১৮: “Your kind letter of April 14th reaches me today. From which you may gather how great delays the war interposes in

এগারসনের ছন্দ-জিজ্ঞাসার প্রেরণা কতখানি ছিল তা প্রত্যক্ষভাবে জানা যায়নি। তবে তার একটু পরোক্ষ প্রমাণ আছে। রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দতত্ত্ব’-বিষয়ক একটি পত্রের ইংরেজি অনুবাদ পড়ে ফরাসী মনস্বী Sylvain Lévi যে অভিমত জানিয়েছিলেন তা পূর্বেই উদ্ধৃত হয়েছে (পৃ ৩৪৩-৪৪)। এই অভিমত জেনে রবীন্দ্রনাথ ছন্দ সম্বন্ধে আরও কিছু লেখার উৎসাহ বোধ করে প্রমথ চৌধুরীকে লেখেন,—“ওর মত পড়ে ও-লেখটা শেষ করে ফেলবার জন্তে আবার উৎসাহ হচ্ছে। দেখি যদি সময় পাই।” মনে হয়, তিনি দীর্ঘকাল সময় পাননি। প্রমথ চৌধুরীকে উক্ত পত্র লেখার (১৯১৫ মার্চ) পরে তিনি বহু বিচিত্র কর্মে ব্যাপৃত ছিলেন, বিদেশভ্রমণেও প্রায় এক বৎসর (১৯১৬ মে থেকে ১৯১৭ মার্চ) কাটিয়েছিলেন। এসব কারণে বহুকাল তাঁর পক্ষে ছন্দ-আলোচনা পুনরারম্ভ করা সম্ভব হয়নি।

অবশেষে ১৯১৮ সালের গোড়ার দিকে পুনরায় ছন্দ-চিন্তার উপলক্ষ্য উপস্থিত হল। এই উপলক্ষ্যের সঙ্গে অধ্যাপক এগারসনের প্রত্যক্ষ যোগ দেখা যায় না। এই উপলক্ষ্য ঘটে সম্ভবতঃ কবি সত্যেন্দ্রনাথের একটি প্রবন্ধের দ্বারা।

এই সময়ে ‘৬ নং দ্বারিকানাথ ঠাকুর স্ট্রীট’র স্থবিদিত ‘বিচিত্রা’ ক্লাবটি সংস্কৃতি-ও সাহিত্য-আলোচনার একটি বড় কেন্দ্র হয়ে ওঠে। এখানে প্রতি সপ্তাহে বা পক্ষে একবার করে নাট্যাভিনয়, গানবাজনা, প্রবন্ধাদি-পাঠ বা বিভিন্ন বিষয়ে আলোচনার ব্যবস্থা হত।^১ ১৯২৪ সালের

our communications. I have also got the চৈত্র number of সবুজপত্র and shall read your lecture on ছন্দ with care, respect, interest and, I hope, comprehension.”—এগারসন

১ শ্রীযুক্ত হরুনার বহু মহাশয়ের কাছে বিচিত্রা ক্লাবের এইসব অধিবেশনে বোংদানের সতরখানি মুদ্রিত ‘আমন্ত্রণালিপি’ আছে। বাংলাসাহিত্যের, বিশেষতঃ রবীন্দ্রসাহিত্যের,

১৫ ফাল্গুন তারিখে এই বিচিত্রা ক্লাবের এক অধিবেশনে সভ্যজনাথ 'বাংলা ছন্দ' সম্বন্ধে একটি প্রবন্ধ পাঠ করেন। এই প্রবন্ধটিই অতঃপর 'ছন্দ-সরস্বতী' নামে 'ভারতী' পত্রিকায় (১৩২৫ বৈশাখ) প্রকাশিত হয়েছিল বলে মনে হয়। 'ছন্দ-সরস্বতী' প্রবন্ধের নীচে লেখা আছে 'ফাল্গুন ১৩২৪'। তাতেই মনে হয় ১৫ ফাল্গুন ১৩২৪ তারিখে 'বিচিত্রা'য় পঠিত উক্ত বাংলাছন্দ-বিষয়ক প্রবন্ধটি ও ভারতীতে

ইতিহাস নির্ণয়ের পক্ষে এগুলির বিশেষ মূল্য আছে। তাই এখানে উক্ত অধিবেশনগুলির ধারাবাহিক পরিচয় দেওয়া গেল। এই অধিবেশনগুলি সবই ১৩২৪ সালের।—

১২ আশ্বিন [শুক্রবার], 'বৈকুণ্ঠের খাতা' অভিনয়; ২৫ আশ্বিন বৃহস্পতিবার, 'ডাকঘর' অভিনয়; ১২ অগ্রহায়ণ বুধবার, গানবাজনা; ২৬ অগ্রহায়ণ বুধবার, 'পাত্র ও পাত্রী'—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ৪ পৌষ বুধবার, 'বাংলাভাষা আলোচনা'—বিজয়চন্দ্র মজুমদার, প্রমথনাথ চৌধুরী ও সুনীতি চট্টোপাধ্যায়; ২৫ পৌষ বুধবার, 'চিত্রশিল্প আলোচনা' (ছান—'ভারতীয় চিত্রপ্রদর্শনী', ৭।১ করপোরেশন ষ্ট্রীট); ৩ মাঘ বুধবার, 'সাহিত্যপাঠ'—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ২৪ মাঘ বুধবার, 'শিল্প ও শিল্পী'—অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ১ ফাল্গুন বুধবার, 'সদালাপ'; ৮ ফাল্গুন বুধবার, 'সচিত্র প্রবন্ধ : রূপ ও রেখা'—অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ১৫ ফাল্গুন বুধবার, 'বাংলা ছন্দ'—সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত; ২২ ফাল্গুন বুধবার, 'আরল্যাও ও ভারতবর্ষের সমস্তার সাদৃশ্য'—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ২৯ ফাল্গুন বুধবার, 'ভক্ত দাদুর বাণীশিল্পের রহস্য'—ক্ষিতিমোহন সেন; ৬ চৈত্র বুধবার, 'প্রবন্ধপাঠ'—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর; ১৪ চৈত্র বৃহস্পতিবার, 'একটি গল্প'—শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়; ২০ চৈত্র বুধবার, 'বাংলা ভাষাতত্ত্বের একাংশ'—বিধুশেখর শাস্ত্রী; ২৭ চৈত্র বুধবার, সংগীত।

মন্তব্য—৮ ফাল্গুনের সচিত্র প্রবন্ধ 'রূপ ও রেখা' এবং ১৫ ফাল্গুনের ছন্দ-প্রবন্ধ 'ছন্দ-সরস্বতী' পরের বৈশাখ মাসে প্রকাশিত হয় 'ভারতী' পত্রিকায়। মনে হয় ১৪ চৈত্র তারিখে বিচিত্রায় পঠিত শরৎচন্দ্রের 'একটি গল্প'ও উক্ত বৈশাখ-সংখ্যা ভারতীতে প্রকাশিত হয়েছিল 'বিলাসী' নামে। বিচিত্রায় উদ্ভব ও বিলয়ের বিবরণের জন্ত ত্রুট্য নন্দলালের স্মৃতিকথা—ঐপকানন মণ্ডল-কর্তৃক অনুলিখিত 'বিচিত্রা-প্রসঙ্গে নন্দলাল', বাত্রী—১৩৬৪ শারদীয়-সংখ্যা, পৃ ৭-৯।



অসুখ হইয়া গিয়া-
মহাশয়ের নিকট আমন্ত্রণ লিপি।

উপলব্ধ্য "স্বাধীনতা" - স্বাধীনতা - স্বাধীনতা -
কাল - ১০২ সপ্তাহ - স্বাধীনতা - স্বাধীনতা -
স্থান - ৬নং বাড়ির কানাল ঠাকুর দ্বিটি।



৭৫১



কৌশল দেহ ধর্ম কৌ-
নরায়ণের নিকট আশ্রয় লিপি।

উপলক্ষ্য - "শ্রী ১১ - ১১" - ১/১৩০. ১১ - ১১ - ১১
কাল - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১
স্থান - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১ - ১১



প্রকাশিত ‘ছন্দ-সরস্বতী’ অভিন্ন। বা হক, বিচিত্রায় সত্যেন্দ্রনাথের এই প্রবন্ধ পাঠের সময় রবীন্দ্রনাথ উপস্থিত ছিলেন কিনা জানা যায়নি। তবে সত্যেন্দ্রনাথের এই প্রবন্ধ রবীন্দ্রনাথের মনে ছন্দ-আলোচনায় নূতন প্রবর্তনা জুগিয়েছিল বলে মনে করা অসংগত নয়। এর অল্পদিন পরেই রবীন্দ্রনাথ ছন্দ সম্বন্ধে একটি প্রবন্ধ রচনা করেন। এ বিষয়ে প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় লিখেছেন, “চৈত্র মাসের শেষাংশে কবি শাস্তিনিকেতন হইতে কলিকাতায় আসিলেন ও ‘ছন্দ’ নামে একটি প্রবন্ধ পাঠ করিলেন”।^১ কিন্তু কোথায় ও কোন্ তারিখে পাঠ করলেন, সে বিষয়ে তিনি কিছুই বলেননি। একটু পূর্বে ১৩২৪ সালের চৈত্র মাসে বিচিত্রা ক্লাবের অধিবেশনগুলির যে বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তার থেকে মনে হয় ৬ চৈত্র তারিখে বিচিত্রা ক্লাবে পঠিত প্রবন্ধটিই প্রভাতকুমার-কথিত ‘ছন্দ’-নামক প্রবন্ধ।

এস্থলে বিচিত্রায় পঠিত উক্ত প্রবন্ধ সম্বন্ধে একটু ইতিহাস বিবৃত করা প্রয়োজন। তার থেকে নিঃসন্দেহেই প্রমাণিত হবে যে, ৬ চৈত্র ১৩২৪ তারিখে বিচিত্রায় পঠিত ‘প্রবন্ধ’টিই উক্ত ‘ছন্দ’ প্রবন্ধ। এই ইতিহাসটুকু পাওয়া যায় নলিনীকান্ত ভট্টশালীর ‘ঢাকায় রবীন্দ্রনাথ’-নামক প্রবন্ধে।—

১৯১৮ খ্রীষ্টাব্দের কথা...কলিকাতা পৌছিয়া বিকাল বেলার দিকে ‘প্রবাসী’ অফিসে গিয়া বন্ধুবর চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের শরণাপন্ন হইলাম। চারুবাবু আমাকে জোড়াসাঁকোর বাড়িতে লইয়া গেলেন। সেই সন্ধ্যায় ‘বিচিত্রা’-নাম্নী সাহিত্যসভার এক অধিবেশন ছিল। রবীন্দ্রনাথ স্বয়ং বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে এক প্রবন্ধ পাঠ করিবেন। আমি আর চারুবাবু সভাকক্ষের বারান্দায় অপেক্ষা করিতে লাগিলাম।

কতক্ষণ পরে ছয়ছড়া উদ্ভাসিত-চেহারা ঔপত্যাসিক শব্দচক্র ঘোটা চুকেট চুকেটে চুকেটে আসিয়া উপস্থিত হইলেন, চাকুবাবু আমার সহিত পরিচয় করাইয়া দিলেন। অল্প পরে আরও কয়েকজন সাহিত্যিক আগমন করিলেন, বিস্তর মহিলা আসিয়া সভার একাধি ভরিয়া ফেলিলেন। করাশ পাতা, সকলে তাহার উপরই বসিতেছিলেন। মেয়েরা এক ধারে, পুরুষেরা অপর ধারে। এইবার রবীন্দ্রনাথ সভাস্থলে আগমন করিলেন তাঁহার সেই দীর্ঘ কালো পোশাক পরিয়া। শব্দবাবু তাঁহার কাছ ঘেঁষিয়া বসিলেন। রবীন্দ্রনাথের অল্পবোধে শব্দবাবু পরবর্তী অধিবেশনে স্বরচিত নূতন গল্প পড়িয়া শুনাইতে প্রতিক্রমিত হইলেন। তাহার পরে রবীন্দ্রনাথ তাঁহার প্রবন্ধ পড়িতে আরম্ভ করিলেন। আমরা বারান্দায় বসিয়াই প্রবন্ধ শুনিতে লাগিলাম।

সে তো প্রবন্ধ নয়,—যেন বিশ্বামিত্রের নূতন সৃষ্টি। এই ছন্দসম্রাটের লেখনীমুখে বাণী যেন নূতন নূতন ছন্দ সৃষ্টি করিয়া নৃপুত্রশিক্ষিতপদে কক্ষময় চপলচরণে নৃত্য করিয়া বেড়াইতে লাগিলেন। চৌদ অক্ষরে যে কত রকম ছন্দ হইতে পারে, তাহার দৃষ্টান্তে কবি যে উদাহরণগুলি দিয়াছিলেন, তাহার একটি চমৎকার নমুনা অত্যাপি মনে আছে—

নয়নের সলিলে, যে কথাটি বলিলে,

রবে তাহা স্মরণে জীবনে ও মরণে।^১

সভাভঙ্গ হইলে এবং সভাস্থল জনবিরল হইলে পর চাকুবাবু আমাকে কবির নিকট লইয়া গেলেন এবং পরিচয় করাইয়া আমার উদ্বেগ নিবেদন করিলেন।^২

—শনিবারের চিঠি, ১৩৪৮ আশ্বিন, পৃ ৮৪২-৪৪

১ ঐষ্টব্য পৃ ৪২।

২ প্রবন্ধপাঠের পরে সভাস্থলে এ-বিষয়ে কিছু আলোচনাও হয়েছিল। ঐষ্টব্য—
'গদ্য-ছন্দ' প্রবন্ধের পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গ।

বিচিত্রার পূর্বোদ্যত অধিবেশন-তালিকায় আছে ৬ চৈত্র রবীন্দ্রনাথের 'প্রবন্ধ' পাঠ এবং ১৪ চৈত্র শব্দচন্দ্রের 'একটি গল্প'। নলিনীকান্তের বিবরণ থেকেও জানা যায়, রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-প্রবন্ধ পাঠের পরবর্তী অধিবেশনে শরৎবাবু 'স্বরচিত নূতন গল্প' পড়ে শোনাতে প্রতিক্ষিত হয়েছিলেন। সুতরাং ৬ চৈত্র তারিখে পঠিত প্রবন্ধই যে 'ছন্দ' প্রবন্ধ তাতে সন্দেহ থাকতে পারে না।

'ছন্দ' প্রবন্ধটি যে চৈত্রমাসের 'শেষাংশ' পঠিত হয়নি, হয়েছিল চৈত্রের প্রথম সপ্তাহেই, তার আরও প্রমাণ আছে। প্রবন্ধটি সবুজপত্র প্রকাশিত হয়েছিল ১৩২৪ সালের চৈত্র মাসেই। প্রবন্ধটি যদি চৈত্রের শেষাংশে পঠিত হত তাহলে ওটি চৈত্রসংখ্যায় প্রকাশ করা সম্ভব হত না। সবুজপত্রের চৈত্রসংখ্যা ওই মাসের শেষ দিকে প্রকাশিত হয়েছিল বলে মনে হয়। কারণ ১৪ এপ্রিল ১৯১৮ (১লা বৈশাখ ১৩২৫) তারিখে রবীন্দ্রনাথ এণ্ডারসনকে এক পত্রে জানিয়েছিলেন যে, তিনি তাঁকে চৈত্রসংখ্যা সবুজপত্র পাঠাতে ওই পত্রের সম্পাদককে অনুরোধ করেছেন।^১

এণ্ডারসন সবুজপত্রের 'ছন্দ'-প্রবন্ধযুক্ত চৈত্রসংখ্যাটি পেয়েছিলেন ২৪ মে ১৯১৮ তারিখের কাছাকাছি সময়ে।^২ তার পর অনেকগুলি পত্রেই তিনি অল্পাধিক পরিমাণে এই প্রবন্ধটির প্রসঙ্গ উত্থাপন করেন।

২৪ মে তারিখের পত্রে অধাপক এণ্ডারসন চৈত্রসংখ্যা সবুজপত্রের প্রাপ্তিসংবাদ জানান এবং তার সঙ্গে সঙ্গেই লেখেন—

I am thinking of making a careful translation of your lecture and sending it to Dr. Robert Bridges,

১ দ্রষ্টব্য পৃ ৩৫৪ পাদটীকা ১ প্রথমংশ।

২ দ্রষ্টব্য পৃ ৩৫৪ পাদটীকা ১ দ্বিতীয়ংশ।

the Poet Laureate, who, as you know, is an enthusiastic student and theorist of metre and rhythm. He will certainly be interested, even if he does not agree with your views ... I know that whatever you write on such a subject must be worth reading and carefully considering, even by those who do not wholly agree with what you say. As for myself, it does not matter 'tuppence' whether I agree with you or not. I shall take an early opportunity of telling Sir A. Quillar Couch* ("Q") about your theories. He is professor of English Literature here, and has written pretty and ingenious verses in his day.

১৫ জুন তারিখে তিনি জানান যে, তিনি 'ছন্দ' প্রবন্ধের ইংরেজি অনুবাদ করছেন এবং এই 'extraordinarily interesting' রচনাটি সম্বন্ধে তিনি তাঁর মত পরে জানাবেন। পরের দিনই তিনি আর-এক পত্র লেখেন। তাতে আছে—

Metre and rhythm have been much discussed in the west. I have recently ploughed my way through three huge books on French metre...These were scientific treatises based on laboratory experiments. Yours is a poet's essay and to read your prose is always as delightful as to read your verse. There is the quality of imagination, of vision which always, somehow, shines through your simplest words. Also there is, what not all poets have, a delightful gift, illuminating and sparkling, of native humour.

১. Quillar Couch রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিশ্লেষণ সম্বন্ধে কোনো অভিমত প্রকাশ করেছিলেন কিনা জানা যায়নি।

...Dr. Bridges notices in your verses that verbal units coincide with metrical units, that words are 'feet' in your verse. You pause between words (except in your বিষম metre) and the pause induces the প্রসারিত syllable which introduces a new unit.

অতঃপর ২৯ জুন ১৯১৮ তারিখের পত্রে আছে—

I laboriously translated your lecture on ছন্দ and sent it to the Poet Laureate. The specimens of verse you quoted I, of course, merely transliterated so as to preserve the rhythms. Dr. Bridges, it seems, got a young Bengali to read them aloud to them [him ?] and the young Bengali, of course, found my transliteration very difficult to read. This sort of thing—

Cāhicha vāre vāre āpanāre d[h]ākite^১ etc.

Apparently he is busy with a work of his own on English metres. He thinks that quantitative verse, in the old classical sense, can still be written in modern languages, and certainly in English. He has himself written such verse, which most of us can only scan by much effort of good will. However, he said, he had read my attempt to translate your lecture with much interest.

...I suggest that French and Bengali stand in a class by themselves and have probably reached a third^২ and higher development of verse. French possesses the power of *dwelling, lingering* on certain syllables, even if they are 'short' 'by nature'. That prolongation of

১ দ্রষ্টব্য পৃ ৪৩ ।

২ অল্প দূরকম হচ্ছে quantitative metre ও stress metre ।

sound produces the same effect of emphasis that is produced in English by our (fixed) stress.

Now, is there not something of this sort in Bengali verse ? Take one of your own examples.—

বুষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর নদেয় এল বান,

শিব ঠাকুরের বিয়ে হবে তিন কণ্ঠে দান,

এক কণ্ঠে রাধেন বাড়েন, এক কণ্ঠে খান,

এক কণ্ঠে না পেয়ে, বাপের বাড়ি যান ।

Now, are not the syllables over which I have drawn horizontal lines dwelt on, lingered over (and so emphasized) a little more than the others ? But there is another point. Each of these syllables is *initial*, and follows a pause.

১১ সেপ্টেম্বর ১৯১৮ তারিখের পত্রে অধ্যাপক এণ্ডারসন অনেক চিন্তনীয় বিষয়ের অবতারণা করেন। তার প্রাসঙ্গিক অংশটুকু এই।—

You have shown that in the dance of Bengali syllables [there] are measures which resemble those of all dances. You have shown that a pause can do the work of missing syllables, especially when the pause is preceded by a যুক্তাক্ষর which gives length and weight to a syllable. Yes, but by what means do you mark off your metrical units, the places where the dance-step pauses

for a moment? It is obviously not by counting from stress to stress, as in English, German, Italian....

I venture to suggest that this *initial phrasal* prolongation of syllabic sound is the basis of the units of the dance of Bengali metre. Each unit *begins* with a prolonged syllable (whether naturally long or short). For example—

ফাণ্ডন এল | দ্বারে || কেহ যে ঘরে | নাই,

পরান ডাকে | কারে || ভাবিয়া নাহি | পাই। ১...

Now, it is possible to make similar units of syllable dance with English stresses, if you choose English words that happen to have the fixed English stress at the beginning, e.g.—

Phālgun is coming slowly, no one is at the door, etc.

But the point is that you must choose words that are stressed on the initial syllables or are emphatic monosyllables. Whereas, in Bengali verse, *any* word that comes at the beginning itself assumes a prolonged first syllable which does the work of the fixed, unalterable English stress.

Hence in Bengali as in French verse, *cæsura*, pause, ফাঁক, is the essential quality,^১ since on it depends the prolonged syllable (initial in Bengali, final in French) which is the footfall by which you mark the rhythm of your dance.

১ দ্রষ্টব্য পৃ ৪১-৪২।

২ দ্রষ্টব্য বসুতিপ্রসঙ্গ, পৃ ৩৪৫, ৩৫১, ৩৬৪-৬৫।

That I have got this right, I venture to assume from the fact that in quoting English verses you have so altered them as to give them *initial* stresses to correspond to Bengali initial prolongations. You have written^১—

(To) night' the | winds' be | gin' to | rise'
(And) roar' from | yon'der | drop'ping | day'.

Whereas an Englishman reads—

Tonight' | the winds' | begin' | to rise'
And roar' | from yon' | der drop' | ping day'.

Still more interesting is your reading of two other verses^২—

(O) Goddess, hear these | tuneless numbers, | wrung

(By) sweet enforcement | and remembrance | dear.

But to an Englishman, the syllables (O) and (By) are not extrametrical^৩ at all. The scansion is—

O God' | dess hear' | these tune' | less num' | bers
wrung'

By sweet' | enforce' | ment and^৪ | remem' | brance
dear'.

In short in English we need not begin on a strong or long syllable as in Bengali, nor need we end on a strong or long one as in French. And, as your own quotations show, the metrical units can come in the

১ দৃষ্টব্য পৃ ৩৫।

২ দৃষ্টব্য পৃ ৩৯।

৩ Extrametrical—অতিপৰিক।

৪ মূলপত্রে এখানে প্রথমে চিহ্নের পরিবর্তে আছে একটি প্রশ্নচিহ্ন (?)।

middle of words and are independent of pause, cæsure, ফাঁক ।^১

But here is, (I *think*), one quality of Bengali verse that is surprising and unique, because it is, I believe, a quality peculiar to verse, and not a utilisation of something heard in prose. Although the dominant audible quality in Bengali prose and verse alike is an initial prolonged syllable, yet in verse the same prolongation is conferred upon the final rhyming syllable...It seems to me that the final prolongation occurs even in Madhu Sudan's blank or unrhyming verse. But on this point it is probable that my ear and memory misled me. Is his rhythm like this ?

হাসে নিশি | তারাময়ী || ত্রিংশ-আলয়ে

কিস্ত চিন্তা | কুল এবে || বৈজয়ন্ত-ধামে* etc.

১৫ সেপ্টেম্বর ১৯১৮ তারিখের পত্রে অধ্যাপক এণ্ডারসন ছন্দ-বিশ্লেষণের প্রসঙ্গ উত্থাপন করেননি। ইংরেজ কবি রবার্ট ব্রিজেসএর অবগতির জগৎ সবুজপত্রের চৈত্রসংখ্যায় প্রকাশিত 'ছন্দ' প্রবন্ধটির তিনি যে মোটামুটি ধরনের ইংরেজি অনুবাদ করেছিলেন ('a rough and ready version of your ছন্দ lecture for the Poet Laureate'), তার প্রসঙ্গে তিনি বলেন—"My version of it evidently needs to be rewritten more than once. It is not yet good English. It is too literal."। এই অনুবাদটি পুনর্লিখিত হয়ে কোথাও প্রকাশিত হয়েছিল কিনা জানা যায়নি।

১ দ্রষ্টব্য পৃ ৩৬৩ পাদটীকা ২।

২ ভুলনীয় এণ্ডারসনের পূর্ববর্তী পয়াবিশ্লেষণ, পৃ ৩২৮-২৯, ৩৫০।

রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিশ্লেষণ সম্বন্ধে রবার্ট ব্রিজেস অধ্যাপক এণ্ডার-
সনের নিকট কিছু মন্তব্য পাঠিয়েছিলেন। সে মন্তব্যগুলি পাওয়া
যায়নি। প্রত্যুত্তরে এণ্ডারসন ব্রিজেসএর নিকট যে পালটা মন্তব্য
পাঠিয়েছিলেন তার প্রতিলিপি তিনি ২৭ সেপ্টেম্বর তারিখের পত্রের
সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের নিকট পাঠিয়েছিলেন।^১ এই প্রতিবাদলিপির
প্রসঙ্গ উত্থাপনের পূর্বে ২৭ তারিখের পত্রের বিষয়েই কিছু বলা
প্রয়োজন। ওই পত্রে তিনি প্রথমে অগাধ ভাষার সঙ্গে বাংলা ছন্দের
পার্থক্যের বিষয় সংক্ষেপে বিবৃত করা উপলক্ষে বলেন যে, বাংলা ছন্দে
প্রত্যেক বাক্যপর্বের (phraseএর) আদিতেই প্রস্বর (accent বা
stress) স্থাপিত হয়। অতঃপর আবেগময় আবৃত্তি ও আবেগহীন
বিশ্লেষণের পার্থক্য-প্রসঙ্গে তিনি বলেন—

Mind, I do not say that you use this accent in
reciting your verse. For it is one of the qualities of
phrasal stress that it is *transferable*.

When an Englishman, a German, an Italian wishes
to emphasise a word, he reinforces the fixed stress
which already falls on one syllable. For instance, "this is
the information I want to give you." But a Bengali
will say, "informationটা এই." Now, when a Frenchman
wishes to emphasise, he will throw his accent
forward...

So, in reading your verses, in reciting them, you

১ "Here is a typed copy of a note I sent to Dr. Bridges the other
day. To save time and space, I have set down things rather too
dogmatically and as if they were ascertained facts. They are only my
tentative and temporary conclusions which I am quite prepared to
abandon, if due cause be shown." এই 'typed copy'তে তারিখ নেই।

will not *scan* them, will not dwell on, but will rather vary the normal dominantly audible phrase stress by which you create your rhythm.

Yet that accent will remain *subaudible*, and will create the *beat* which makes the *verse-motion* which expresses and communicates your *e-motion*.^১

ইংলণ্ডের রাজকবি ডক্টর রবার্ট ব্রিজেসকে অধ্যাপক এণ্ডারসন রবীন্দ্রনাথের ছন্দ সম্বন্ধে যে পত্রখানি লিখেছিলেন, তার প্রাসঙ্গিক অংশটুকুও উদ্ধৃত করা গেল।—

Do you remember commenting on Sir Rabindranath Tagore's quotations in his lecture on Metre, and saying that it was odd that his metrical units "always coincide with his verbal units",^২ i.e., always consist of a whole word, or two or more whole words? May I make a suggestion on that subject, and, while I am about it, go on to say one or two things connected therewith?

First, then, as to the coincidence of word units and metre unit[s]—

I suggest that in some languages (French and Bengali among them) metrical units *must* coincide with verbal units...

In Bengali the phrasal accent of prolongation (it may fall on a syllable which is 'long' or 'short') comes at the *beginning* of the phrase (made of one word or

১ স্মরণীয় : 'আবেগকে প্রকাশ করতে গেলে কথার মধ্যে সেই আবেগের ধর্ম সঞ্চার করতে হয়। আবেগের ধর্ম হচ্ছে বেগ।...কথাকে বেগ দিয়ে আমাদের চিত্তের সামগ্রী করে তোলবার জন্তে ছন্দের দরকার।'—পৃ ২৮-৩৩।

২ ঐষ্টব্য ১৬ জুন ১৯১৮ তারিখের পত্র, পৃ ৩৬১।

several words rapidly pronounced together). It is a quality which is as audible in prose as in verse. But in verse, it comes at regular, rhythmical intervals.

But in Bengali verse there is an artificial quality not heard in ordinary speech, in prose. The final rhyming syllable *also* carries an accent of prolongation. This gives Bengali verse (to foreign hearers) an odd air of artifice, of effort, which is displeasing to some European readers of Bengali, who generally express their dissatisfaction by saying that Bengali verse is "jingling." (The rhymes are as easy and frequent in Bengali as in late Latin, the language being still largely inflected.)

Now, if I am right so far, it follows that in both French and Bengali, metrical units (being phrasal units) *must* consist of whole words. But there is another consequence.

In Bengali the units *must* consist of *falling* rhythms, since they *must* begin with emphasised (i.e., prolonged) syllables. For instance, dactylic units are common in Bengali...

Finally, as to R.N.T.'s own discovery, the real subject of his lecture (which is outside his ingenious and eloquent suggestions as to how "the motion of metre creates emotion in the hearer"^১ etc.)—

This discovery is this. He believes that all metre in modern languages is either dactylic or trochaic,^২ or a

১ জট্টব্য পৃ ৩৬৭ পাদটীকা ১।

২ জট্টব্য পৃ ৩৫-৩৬। অসম ও সম চলনের ছন্দকে যথাক্রমে trimoric ও bimoric অথবা trisyllabic ও dissyllabic বলা যায়; dactylic ও trochaic বলা সংগত নয়।

compound of these, i.e., that it is all 'three time', 'two time' or 'five time'. I venture to think (I may be quite wrong) that that is only his impression of his own personal habits in writing verse. He is fond of (phrasal) rhythms running thus : — — — | — — || — — | — — '...'

In Bengali we have 'masculine' and 'feminine' rhymes exactly as in French. (They are not called by that name, of course.) But Bengali has not the queer convention, a pleasant one, which makes a French poet give us 'masculine' and 'feminine' rhymes alternately through hundreds of couplets. Bengali 'heroic' verse is as addicted to rhyming couplets as the verse of Pope himself. Sir Rabindranath's lyrics, on the other hand, are written in a great variety of stanzas. He also uses the recurring refrain as do French writers of *rondels* and *rondeaux**, with charming effect. You may catch some echo of this even in the prose version of his *Gitanjali* lyrics.

My main point, however, is that he writes phrasal

১ তৃতীয় পর্বটির সাংকেতিক চিহ্ন — — — হওয়াই বোধ করি লেখকের অভিপ্রেত। তিনি 'বিষম' ছন্দের ('ষতই চলে চোখের জলে' ইত্যাদি রচনার) সাংকেত-রূপেই এই চিহ্নগুলির প্রয়োগ করেছেন।

২ একটি প্রমিত দলের মিলকে বলা হয় masculine; যথা—গা'ন-দা'ন। আর, দুই দলের (প্রথমটি প্রমিত ও দ্বিতীয়টি অপ্রমিত) মিলকে বলা হয় feminine; যথা—হা'সি-বা'শি।

৩ Rondeau (ফরাসি শব্দ)—এক-রকম কবিতা বা সংগীত যার মিল ও ধূরা ঘুরে ঘুরে আসে : 'Rondel' এরই প্রকারভেদ। Rond (অর্থাৎ round) কথা থেকেই এর প্রকৃতিগত আবর্তনশীলতা স্পষ্ট বোঝা যায়।

verse, not stress verse or quantitative verse. Quantitative verse in Sanskrit metres has been written in Bengali, chiefly by the deliberate use of the numerous pure Sanskrit words recently borrowed into the language.' But Sir Rabindranath's metre and manner is that of the 16th century poets of Bengal. He uses the vocabulary of the Bengali equivalents of, say, Spencer or Drummond, and innovates, with wonderful ingenuity and beauty of effect, on their metres.

সবুজপত্রের 'ছন্দ' প্রবন্ধের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ-এগারসনের পত্রালাপ ও আলোচনা এইখানেই শেষ হয় বলা চলে। কিন্তু তৎপূর্বেই রবীন্দ্রনাথ ২৭ জুলাই ১৯১৮ তারিখে এগারসনকে আর-একটি পত্র লেখেন ইংরেজিতে; এগারসনও তার উত্তরে নিজ বক্তব্য স্পষ্টতর করতে সচেষ্ট হন (২৮ সেপ্টেম্বর ১৯১৮)। রবীন্দ্রনাথের পত্রের স্বহস্তলিখিত পাণ্ডুলিপি ও তার টাইপ-করা পাণ্ডুলিপি (ভাষাগত দ্রব্য পরিবর্তন সহ) এবং এগারসনের টাইপ-করা উত্তর রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত আছে। রবীন্দ্রনাথের এই পত্রখানির স্বাতন্ত্র্য ও গুরুত্ব বিবেচনায় এর প্রামাণিক অংশটুকু সমগ্রভাবেই 'সম্পূর্ণ' বিভাগে স্থাপন করা গেল। এটির আসল স্থান 'চিঠিপত্র' বিভাগে। এগারসনের উত্তরের প্রয়োজনীয় অংশটুকুও তার সঙ্গেই 'সম্পূর্ণ' বিভাগে স্থাপিত হল।

অতঃপর ১৯১৯ সালে লেখা অধ্যাপক এগারসনের দুখানি পত্রের একটু পরিচয় দেওয়া প্রয়োজন। ৮ জানুয়ারি ১৯১৯ তারিখে তিনি লেখেন—

Your delightful and most interesting letter dated Oct. 27 has only just reached me...Remember that

১ দ্রষ্টব্য বাংলায় সংস্কৃত ছন্দের প্রসঙ্গ : পৃ ৪, ৪৭-৪৮, ১২২-২৩ ২২১।

for the last 20 years I *have not heard Bengali spoken* ! Even when I was in India, I was for many years in Assam, and then in Chittagong, where the local dialect is even more different from Calcutta Bengali than is Assamese...Add to this that I am 66 years old... So much for the *minus* side of the account.

Now for the *plus* side. I have, as you know, a very hearty and sincere admiration for the বাঙালী ভাষা and, in particular, for your own performances in it. I *enjoy* reading Bengali, and would much like to convey some of that enjoyment to others...

I am straying away from your letter, from the most interesting, ingenious, and revealing things you say about ছন্দ । A poet's theories as to his art are always interesting and important, and I were a fool if I were to contest your conclusions or cavil at your arguments. It is sufficient that it should please you to tell us what you are doing and how you do it. It is not for me to question the details, the most interesting details, you set down in your letter.

But, কবির, I cling impenitently to my belief that the rhythm of Bengali verse consists in the regular recurrence of *phrasal* accent, and that this accent is one of prolongation and not of stress. You quote instances where this accent falls, not on the *initial* but on the *second* syllable.

But this transferability is always a quality of *phrasal* accent as distinguished from "word-accent". When a Frenchman wishes to emphasise, he does it by trans-

ferring, not by reinforcing, his accent, as the Germanic languages do...

However, these are matters which can nowadays be settled by actual physical experiment, and we need not argue about them. When you come over here, I will, with your permission, take you to see Daniel Jones's phonetic laboratory at University College in London. He has a machine which registers and measures both force accent and duration accent. He can record the sounds of any language even if he does not understand it, with surprising delicacy and accuracy.

The thing has been done, once for all, in the case of European languages, and French verse has been *measured*. It is as varied, as intangible, as sensitive, as Bengali verse. Yet this general rule emerges, that in every language, the poet makes use of some dominant audible quality *belonging to that language*, and so creates a music which can be reproduced by any one who can speak that language like a native, *and by no one else*. The rhythm may be one that is found in all, or in many languages. But each language will produce it by its own proper means. And I impenitently continue to believe that in Bengali this means is a *phrasal* accent falling on the first or second syllable after a pause, a *cæsura*, a ফাঁক, whereas in English, for example, metre & rhythm are independent of pauses, and are simply a matter of putting stresses at regular intervals, separating them from one another by unstressed syllables or equivalent pauses...The thing can now be put to the

test of absolute physical experiment. Let us wait till you cross the seas again. Even if I am wrong, I may do some good by compelling more competent persons to reconsider and re-examine their arguments. Discussion can do no harm, if it is honest and good-natured discussion. Too often, discussion may degenerate into dogmatic assertion and contradiction. Note that I do not contradict a single one of your assertions. I merely suggest that they are not necessarily inconsistent with my theory, which is merely an attempt to account for the fact that anyone who can talk Bengali can catch the rhythm of your verses...Daniel Jones will be charmed and humoured if you will visit his laboratory and test his powers of recording sounds.

উল্লিখিত পত্রখানিতে ছন্দ সম্বন্ধে নূতন কথা বিশেষ কিছুই নেই। অধিকাংশ কথাই এণ্ডারসনের পূর্বোক্ত মতামতেরই পুনরুক্তি মাত্র। কিন্তু প্রসঙ্গক্রমে অন্য যে-সব তথ্য এই পত্রে প্রকাশ পেয়েছে তার গুরুত্ব আছে।

সর্বশেষে উল্লেখযোগ্য অধ্যাপক এণ্ডারসনের ৫ এপ্রিল ১৯১৯ তারিখের পত্রখানি। এটির প্রাসঙ্গিক অংশ এই।—

I am sending you a copy of the Times Literary Supplement for April 3. Please look at my letter headed "Experimental Phonetics" on p.102³. It ends [with] a correspondence on *Metre* which has been going on since the beginning of the year. I hope you will forgive me for dragging in your name, but I should much like to attempt a fairly literal translation of your

three essays on ছন্দ। I daresay I could get them printed.

If I ventured to add any comments of my own, they would be to the effect that *metre* varies from one language to another. The elements of which it is composed are the three accents of force (stress), duration (quantity) and pitch.

এই পত্রে অতঃপর বলা হয়েছে যে, ইংরেজি ও অধিকাংশ ইউরোপীয় ভাষার ছন্দ নিয়ন্ত্রিত হয় বলপ্রস্বরের (accent of force বা stress) দ্বারা। কিন্তু ফরাসি ও বাংলা ছন্দ নিয়ন্ত্রিত হয় বাক্পর্বগত ব্যাপ্তি-প্রস্বরের (phrasal accents of duration) দ্বারা। এণ্ডারসনের এই মত নূতন নয়। প্রায় প্রত্যেক পত্রেই তিনি এই একই কথা নানাতাবে ব্যক্ত করেছেন। ফরাসি ছন্দের কথা জানি না। কিন্তু বাংলা ছন্দ যে-প্রস্বরের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয় তাকে ব্যাপ্তিপ্রস্বর বলতে পারি না। বস্তুতঃ বলপ্রস্বরই বাংলা ছন্দের নিয়ামক। তবে সে-প্রস্বর যে শব্দগত স্থির প্রস্বর নয়, বাক্পর্বগত সূচালনীয় প্রস্বর, সে কথা সত্য। এই পত্রের অবশিষ্ট উল্লেখযোগ্য কথা এই।—

My Indian (and Anglo-Indian) friends assure me that most Indian languages have a quantitative मात्रा which corresponds to the metrical foot of Sanskrit, Greek, and Latin. It may be so. The experimental methods now used would settle the question once for all beyond all possibility of argument. If you come over here, I should love to take you to see Daniel Jones at his laboratory. He can make records of your reading of verse on a revolving drum which records syllabic stress and duration. Pitch, so far as I know, cannot as

yet be mechanically recorded and measured, but I doubt if rise and fall of tone (beautifully audible though they be in Bengali verse) are a component and regulary recurrent part of metre. Daniel Jones, however, can take down pitch in musical notation, and I am sure that you would find the Laboratory in Gower Street extraordinarily interesting.

হৃদ-আলোচনার দিক্ থেকে এই পত্রটির বিশেষ গুরুত্ব নেই। কিন্তু অন্য দিক্ থেকে এটির মূল্য আছে।

Times Literary Supplement পত্রিকায় (১৯১৯ এপ্রিল ৩, পৃ ১৮২-৮৩) প্রকাশিত *Experimental Phonetics*-নামক যে-রচনাটির কথা এই পত্রে উল্লিখিত হয়েছে তার প্রাসঙ্গিক অংশটুকুও এখানে উদ্ধৃত করা গেল।—

May I venture to supplement Dr. Rudmose-Brown's interesting remarks on the Abbe Rousselot's phonetic laboratory in Paris by reminding your readers that we have in London a not less interesting experimental laboratory at University College, in charge of Mr. Daniel Jones? Mr. Jones's skill and patient care in investigation as a phonetician and student of metre are, of course, known to us all. It may not be so well known that he is also a musician and hence is more capable than most of us of hearing and estimating the metrical value of pitch accent as compared with accents of stress and duration...Not only European, but Asiatic and African metres surely need experimental study; and the School of Oriental Studies can easily supply vocal examples when London possesses such a

complete set of instruments as Mr. Daniel Jones, as I understand, would gladly employ in the exact and quantitative determination of the facts of metrical pitch, stress and duration.

To the admirable bibliography which Dr. Rudmose-Brown gives us may I venture to add three essays on metre by Sir Rabindranath Tagore, the last delivered in the form of a lecture^১ to a large audience in Calcutta only last year? We all know that Sir Rabindranath is a musician as well as a poet, and that many of the most delightful of his lyrics were originally composed as songs without words, to which, as he once told me, the words subsequently fitted themselves with little conscious effort on the poet's part. The other two essays (published in 1913 in the magazine called *Sabuj Patra*) were written as letters in answer to questions addressed by me to the poet. They deal (as does the lecture) with English as well as Bengali metre, and are of singular interest, because the metre of Bengali differs from that of other Indian languages very much as the metre of French differs from that of other Romance languages. (One difference is that the characteristic phrasal accent of prolongation is initial and not final or semi-final.) Sir Rabindranath (by a very excusable and common prejudice of ear or mind) seems to hear a similar phrasal accent in English verse.

১ 'বিচিত্রা' ক্লাবে ১৩২৪ চৈত্র ৬ তারিখে পঠিত এবং 'সবুজ পত্র'র ১৩২৪ চৈত্র-সংখ্যায় প্রকাশিত 'ছন্দ' ('ছন্দের অর্থ' নামে গ্রন্থভুক্ত) প্রবন্ধ। জ্যৈষ্ঠা পৃ ৩৫৪ পাঠটীকা ১ এবং পৃ ৩৫৭-৫৯।

Sir Rabindranath's essays are still in their native Bengali, and are indeed, not easily put into English, owing to his use of technical terms of metre or music the exact English equivalents of which are not easily found. I hope, however, to make the attempt shortly ; and after submitting my translation to the poet for criticism and, if need be, amplification with a view to the needs of English readers, I may perhaps, try to get them into print with such explanations as may be diffidently offered by a foreign admirer of the suggestive charm and beauty of Bengali rhythm. Sir Rabindranath has recently published a little volume of verses, called '*Palataka*', composed wholly in *vers libres*^১ of a sort never before, I think, attempted in Bengali and singularly resembling similar experiments in French verse. The poet has arrived at these not by imitation of French or English verses, but by supplying words to the haunting melodies which come to his mind in surprising profusion and variety. These verses (their rhythm is chiefly a matter of *cæsura* immediately followed by a prolonged syllable) would form admirable subjects for quantitative study in a phonetic

১ 'পলাতক'র ছন্দকে অবশ্যই 'দলমাত্রিক মুক্তক' বলা যায়। *Vers libres* বলা যায় কিনা, সে বিষয়ে সংশয়ের অবকাশ আছে। কিন্তু স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ এবং কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত এইজাতীয় ছন্দোবন্ধকে *vers libres* বা *free verse* বলেই মনে করতেন বলে বোধ হয়। ত্রুটব্য প্রবোধচন্দ্র সেন-প্রণীত 'ছন্দোঙ্কর রবীন্দ্রনাথ' (১৩৫২) পৃ ১২৭ এবং সত্যেন্দ্রনাথের 'ছন্দ-সরস্বতী' প্রবন্ধ (ভারতী ১৩২৫ বৈশাখ, পৃ ১৪)। এই প্রসঙ্গে ১৩২৫ সালের বৈশাখ-সংখ্যা 'ভারতী' পত্রিকায় প্রকাশিত 'বিজয়ী' কবিতার ছন্দ-সমালোচনা অংশটুকুও (পৃ ৯৪-৯৫) ত্রুটব্য।

laboratory and would settle, once for all, the vexed question of the incidence and quality of the phrasal accent in Bengali.

May I, in conclusion, say that many modern languages in India are said to possess quantitative verse, made of patterns of "longs" and "shorts" on the model of the classical verse of Europe and India? These well deserve experimental analysis in a laboratory. Bengali verse is of a different type altogether. It is a matter of a single prolonged syllable attendant on and emphasizing a pause, cæsura, or (as the Bengalis themselves call it) a *phank* or "gap".

রবীন্দ্রনাথের যে-তিনটি ছন্দ-প্রবন্ধের^১ ইংরেজি অনুবাদের কথা এণ্ডারসন সাহেব উল্লেখ করেছেন, সেগুলি কখনও প্রকাশিত হয়েছিল কিনা জানা যায়নি। এইসব পত্রালাপের পর রবীন্দ্রনাথ যখন আবার ইংলন্ডে গেলেন (১৯২০ সালের জুন মাসে), তখন এণ্ডারসন সাহেবের সঙ্গে তাঁর দেখা হয়েছিল কিনা এবং ডেনিএল জোন্সের পরীক্ষাগারে তাঁর যাবার উপলক্ষ ঘটেছিল কিনা তাও জানা যায়নি।

এণ্ডারসনের পত্রাবলী কোথাও প্রকাশিত হয়নি। তাই বিস্তৃত উদ্ধৃতি সহ তাঁর ছন্দ-বিষয়ক পত্রগুলির পরিচয় দেওয়া গেল। তাতে বাংলা ছন্দের অমুরাগী একজন বিদেশী জানী ব্যক্তির অভিমত সম্বন্ধে যেমন একটা ধারণা করা যাবে, তেমনি রবীন্দ্রনাথের তৎকালীন ছন্দ-চিন্তার পরিবেশটা পাঠকের কাছে স্পষ্টরূপে প্রকাশ পাবে এবং তাঁর তৎকালীন ছন্দ-প্রবন্ধগুলির তাৎপর্য অনুধাবন করার সহায়তাও হবে।

১ বর্তমান সংস্করণের 'বাংলা ছন্দ' প্রথম ও দ্বিতীয় পর্ধ্য এবং 'ছন্দের অর্থ' তৎকালীন নাম 'ছন্দ'), এই তিনটি প্রবন্ধ।

রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনার তিন পর্ব। ১২৯০ থেকে ১৩১২ সাল পর্যন্ত যে সময়, তাকে বলতে পারি রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনার প্রথম পর্ব। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বর্তমান সংস্করণে ‘পরিশেষ’ বিভাগের চারটি, ‘বিবিধ’ বিভাগের প্রথম তিনটি এবং ‘সংযোজন’ বিভাগের একটি, মোট এই আটটি রচনা উক্ত প্রথম পর্বের অন্তর্গত। এই পর্বের ছন্দ-আলোচনায় রবীন্দ্রনাথ কার্যতঃ এক। এই আলোচনায় আর কাউকে প্রত্যক্ষভাবে যোগ দিতে দেখা যায় না।

১৩২১ থেকে ১৩২৪ সাল পর্যন্ত চার বৎসর কালকে বলতে পারি রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনার দ্বিতীয় পর্ব। বর্তমান সংস্করণ ‘ছন্দ’ গ্রন্থের ‘বাংলা ছন্দ’ প্রথম ও দ্বিতীয় পর্ষায়, ‘সংগীত ও ছন্দ’ এবং ‘ছন্দের অর্থ,’ এই চারটি রচনা উক্ত দ্বিতীয় পর্বের অন্তর্গত। কালপরিসরের দিক্ থেকে ক্ষুদ্রতর হলেও এবং এই সময়ের রচনার সংখ্যা স্বল্পতর হলেও প্রথম পর্বের তুলনায় দ্বিতীয় পর্বের গুরুত্ব বেশি। প্রথম পর্বের ছন্দ-আলোচনাগুলি সাধারণতঃ অন্য প্রসঙ্গের ‘স্বাভাবিক’ অবতারণামাত্র। এই রচনাগুলিতে বাংলা ছন্দের সামগ্রিক বা সুশৃঙ্খল পরিচয় দেবার প্রয়াস দেখা যায় না। বাংলা ছন্দের সুসংহত ও সুশৃঙ্খল পরিচয় দেবার প্রথম প্রয়াস দেখা যায় এই দ্বিতীয় পর্বে। রবীন্দ্রনাথের মনে উক্তপ্রকার আলোচনার প্রথম প্রেরণা সঞ্চার করে ক্যাম্ব্রিজের অধ্যাপক এণ্ডারসনের ছন্দ-জিজ্ঞাসা। এই পর্বের ছন্দ-আলোচনার সঙ্গে নানা সময়ে বিভিন্ন উপলক্ষে আরও কয়েকজন খ্যাতনামা ব্যক্তি যুক্ত হয়েছিলেন—এদেশে কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত, ফ্রান্সের সিলভ্যা লেভি এবং ইংলন্ডের কবি রবার্ট ব্রিজ্‌স ও কুইলার কাউচ্‌।

এর প্রায় চৌদ্দ বৎসর পরে ১৩৩৮ সালে রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনার তৃতীয় পর্বের সূত্রপাত হয় প্রবোধচন্দ্র সেনের ছন্দ-জিজ্ঞাসার

প্রেরণায়। এই পর্বের আলোচনার সঙ্গে বিভিন্ন সময়ে যুক্ত হন কবি দিলীপকুমার রায়, অধ্যাপক অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় এবং আরও কেউ কেউ। এই সময়ে রচিত রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-প্রবন্ধাবলীর পরিচয়দানপ্রসঙ্গে এঁদের কথা যথাস্থানে উল্লিখিত হবে।

এই পর্বের স্থায়িত্বকাল আট বৎসর, ১৩৩৮ সাল থেকে ১৩৪৫ সাল পর্যন্ত। এই কালের প্রবন্ধসংখ্যা নয়, বিবিধ রচনাংশ তিন, চিঠিপত্র অস্তুতঃ যোলো এবং ভাষণ তিন। এই পর্বে রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-আলোচনা দ্বিতীয় পর্বের চেয়েও সংহততর ও পূর্ণতর রূপ ধারণ করে।

অতঃপর এই তৃতীয় পর্বের প্রবন্ধসমূহের যথাক্রমিক সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল। এই প্রবন্ধাবলীর প্রথমটির নাম ‘বাংলা ছন্দ’। ‘ছন্দ’ গ্রন্থে এটির স্থান নির্দিষ্ট হয়েছে ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধের প্রথম পর্যায়রূপে।

ছন্দের হসন্ত হলন্ত

এই প্রবন্ধের প্রথম পর্যায়টি ১৩৩৮ সালের পৌষ মাসের ‘বিচিত্রা’য় প্রকাশিত হয় ‘বাংলা ছন্দ’ নামে এবং দ্বিতীয় পর্যায়টি ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ নামেই প্রকাশিত হয় ওই সালের মাঘ মাসের ‘পরিচয়’ পত্রিকায়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণকালে এই দুটি প্রবন্ধ ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ নামে এক প্রবন্ধেরই দুই পর্যায়রূপে স্বীকৃত হয়; তবে তৎকালে প্রথম প্রবন্ধের প্রথম ও শেষ দিক্ থেকে দুটি অংশ অনাবশ্যকবোধে বর্জিত হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে এই দুটি পর্যায় ওই ভাবেই রক্ষিত হল। তৃতীয় পর্যায়টি নূতন যোজনা। ১৩৩৯ সালের কার্তিক মাসের ‘পরিচয়’ প্রকাশিত ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের দুটি সুস্পষ্ট বিভাগ। প্রসঙ্গসাদৃশ্যেহেতু এর প্রথম বিভাগটি ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধের তৃতীয় পর্যায়রূপে স্বীকৃত হল।

অপর বিভাগটি যুক্ত হল ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের সঙ্গে। রচনাবলী-সংস্করণে এই তৃতীয় পর্যায়টি ‘ছন্দের হসস্ত’ নামে পরিশিষ্ট বিভাগে স্থাপিত হয়েছে।

এবার ‘ছন্দের হসস্ত হলস্ত’ প্রবন্ধের তিনটি পর্যায়ের স্বতন্ত্র পরিচয় দেওয়া গেল।

প্রথম পর্যায়

‘বাংলা ছন্দ’

১৩৩৮ সালের অগ্রহায়ণ মাসে ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায় ‘বাংলা অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ নামে প্রবোধচন্দ্র সেনের একটি প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়। এই প্রবন্ধের মূল প্রতিপাদ্য বিষয় ছিল এই।—

শব্দের মধ্যবর্তী হসস্ত বর্ণগুলিকে (বিশেষত সংস্কৃত শব্দে) পরবর্তী বর্ণে যুক্ত করে দেওয়ার প্রথা থাকাতেই অক্ষরবৃত্ত ছন্দের উৎপত্তি হতে পেরেছে এবং যেখানেই শব্দের মধ্যে হসস্তবর্ণ অসংযুক্ত থেকে যায় সেখানেই এ ছন্দকে ইতস্তত করতে এবং বহুস্থানেই পশ্চাৎপদ হতে হয়।...

প্রচলিত প্রণালীতে এ ছন্দের হিসাব রাখা হয় চাক্ষুষভাবে অক্ষরসংখ্যা গুণে, ধ্বনিপরিমাণ নির্ণয়ের দ্বারা নয়।...ধ্বনির প্রতি বিশেষ লক্ষ্য না রেখে লিপিবদ্ধ অক্ষরসংখ্যার প্রতি নজর রাখাই এ ছন্দের সাধারণ রীতি। সুতরাং এ ছন্দের গোড়ার কথাই হচ্ছে বাংলা লিপিবদ্ধতি।...যদি যুক্তবর্ণগুলিকে বিযুক্ত করে লেখার প্রথাই প্রচলিত থাকত তবে অক্ষর গোনার অঙ্ক অভ্যাস হতে পারত না, সুতরাং অক্ষরবৃত্ত ছন্দেরই উৎপত্তি হত না।

—বিচিত্রা ১৩৩৮ অগ্রহায়ণ, পৃ ৫৭৪ এবং ৫৭২

এই প্রতিপাদ্য বিষয়ের সমর্থনে অক্ষরবৃত্ত রীতির ছন্দের দুর্বলতা কোথায় তা তিনি দেখাতে চেষ্টা করেন যুক্তি ও দৃষ্টান্ত দিয়ে। তার প্রতিবাদে রবীন্দ্রনাথের 'বাংলা ছন্দ' প্রবন্ধটি প্রকাশিত হয় 'বিচিত্রা'র পরবর্তী সংখ্যায়। 'ছন্দ' গ্রন্থে গ্রহণকালে এই প্রবন্ধটি 'ছন্দের হ্রস্বত্ব হ্রস্বত্ব' প্রবন্ধের প্রথম পর্বায়রূপে স্বীকৃত হয় এবং এটির একেবারে প্রথম ও শেষ দিক থেকে দুটি অংশ বর্জিত হয়। প্রথম দিকের বর্জিত অংশটুকু এই।—

এতদিন নিরুদ্বেগে যারা আপন মনে ছন্দ গেঁথে চলেছিল, আজ তাদের জ্বাবদিহির সময় এল। হঠাৎ দেখি বাংলা কবিতার ছন্দ নিয়ে তর্ক উঠেছে।

এই রকমই ঘটে থাকে। প্রথমে এক দল আসে যারা নিজের গরজে রচনা করে চলে, কিছুদিন বাদে তাদের রাস্তা বেয়ে আসে আর-এক দল, তারা নিয়ম বের করতে লেগে যায়।

আজ সেইদিন এসেছে। অগ্রহায়ণের বিচিত্রা পত্রিকায় তারই লক্ষণ দেখা গেল। বাংলা কবিতার ছন্দের স্বরূপ নির্ণয় উপলক্ষ্যে একজন অধুনাতন ছান্দসিক আধুনিক বাঙালি কবিদের কিছু ভংসনা করেছেন। তার নালিশ ঠিক স্পষ্ট বুঝতে পারিনি। আইনের জটিল ভাষায় আসামীকে যখন অভিযুক্ত করা হয় তখন ভাবগতিক দেখে হতভাগার মুখ শুকিয়ে যায়, কিন্তু বুঝতে পারে না নালিশের বিষয়টি কি। শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্রের প্রবন্ধটি পড়ে আমার সেইরকম ধাঁধা লেগেছে। ধাঁধা লাগবার কারণ আছে।...

—বিচিত্রা ১৩৩৮ পৌষ, পৃ ৭০২

'বাংলা ছন্দ' প্রবন্ধের শেষ দিকের বর্জিত অংশটুকুও এস্থলে উদ্ধৃত করে দেওয়া গেল।—

প্রবোধচন্দ্র আধুনিক বাঙালি কবিদের আর-একটা চাতুরী ধরেছেন। তিনি বলেন, “আজকাল কবিরা ‘হইতে’ ‘লইয়া’ ‘যাইবে’ প্রভৃতি সাধুশব্দের যুগ্মবানিটাকে বর্জন করার অভিপ্রায়ে ‘হতে’ ‘লয়ে’ ‘যাবে’ প্রভৃতি সংক্ষিপ্ত চলতি রূপের প্রতি পক্ষপাতিত্ব করে থাকেন”। বারা আজকালকার কবি নন তাঁদের লেখা পরখ করে দেখা যাক।—

এ জনার মুখ আর দেখিতে না হবে।—

—চণ্ডীদাস

দেশে না রব মুঞি যাব বারাইয়া।

—চণ্ডীদাস

কে যাবে মথুরাদিকে যাব তার সনে।

—যদুনাথ দাস

অবলার প্রাণ নিতে নাহি তোমা হেন।

—চণ্ডীদাস

হিয়ার মাঝারে খুই জুড়াব পরানী।

—নরোত্তম দাস

অসম্ভব নয় যে, এসব হবে, রব, যাব, নিতে, জুড়াব শব্দগুলি কীর্তনীয়াদের মুখে মুখে ক্ষয় পেয়ে এসেছে— গোড়ায় ছিল হৈবে, রৈব, যাইব, লইতে, জুড়াইব। কিন্তু এই পরিবর্তন ষড়্‌যন্ত্রমূলক নয়, ভাষার পরিণতিতে আপনি ঘটেছে। কবিরা যুগ্ম অযুগ্ম কোনো ধনিকেই ভয় করেন না, সকলকে নিয়েই তাঁদের কারবার। অথচ সব আধুনিক কবিই যদি ভাষার কোনো বিশেষ ভঙ্গিকে পক্ষপাত দেখিয়ে থাকেন তাহলে মনে করা চলবে না যে, তাঁরা সকলেই কোনো কাকি চালাবার বা সংকট এড়াবার মতলবে এই উপায় বেঁধে নিয়েছেন; ধরে নিতেই হবে, কানের কোনো জরুরি হুকুম অথবা ভাষার কোনো স্বতঃপরিণত

ইঙ্গিত এর মধ্যে আছেই। প্রাচীন পদে একদা দেখেছি ‘ভাঙ্গিতে’ ‘গড়িতে’ শব্দ, তারপর দেখলুম ‘ভাঙ্গিতে’ ‘গড়িতে’।

গড়ন ভাঙ্গিতে সখি আছে কত খল,

ভাঙ্গিয়া গড়িতে পারে সে বড় বিরল।

এটা যুগ্মধ্বনির তাড়া খেয়ে নয়। ভাষার অন্তর্নিহিত প্রবর্তনা থেকেই এই ভাঙাগড়া ঘটল। আজো ঘটছে।

অব্যবসায়ী যদি এমন সন্দেহ করেন যে, মাছের ব্যবসায়ী জলে নামবার ভয়েই ভাঙায় বসে ছিপ ফেলে চিতল মাছ ধরে, তবে তাঁকে বুঝিয়ে দেওয়া চাই এ ক্ষেত্রে ভাঙা থেকে মাছ ধরা সম্ভব বলেই এই নিয়মও সম্ভব হয়েছে। অব্যবসায়ী উত্তরে যদি বলেন, “আচ্ছা, তাই যদি হয় তবে ও লোকটা কেন কাদায় নেমে চিংড়ি মাছ ধরে? কখনো জলে কখনো স্থলে এ তার কি রকম বিচার?” তখন আবার বোঝাতে হবে ছিপ ফেলে চিংড়ি মাছ ধরার চেষ্টা না করে জলে নামা সুবিধে বলেই জেলে জলে নামতে ভয় করে না। নইলে তার লোকসান হত। যুগ্ম অযুগ্ম ধ্বনি নিয়েই কবিদের ব্যবসা, তাদের নিয়ে যখন যে ব্যবস্থাটা খাপ খায় কবিরা সেইটের দিকেই লক্ষ্য রাখেন, নইলে তাঁদের ছন্দে লোকসান হয়।

লেখক আধুনিক কবিদের লক্ষ্য করে বলেন, “শব্দের মধ্যবর্তী অসংযুক্ত হ্রস্ববর্ণকে পরিহার করার চেষ্টায় তাঁরা কল্পব করত প্রভৃতি চলতি রূপের পরিবর্তে করিব ধরিব ইত্যাদি সাধুরূপেরই ব্যবহার করেন”।

লেখক আমার কথা বিশ্বাস না করতে পারেন; কিন্তু আমি সমস্ত আধুনিক বাঙালি কবিকে সাক্ষী মেনে বলতে পারি যে, কোনো বিশেষ চেষ্টা করে আমরা এ কাজ করিনি। সাধুরূপের ছন্দে সাধুরূপের শব্দব্যবহার, ওটা আমাদের পড়ে-পাওয়া সম্পত্তি। হতে, লয়ে, যাবে, হবে,

এগুলোও পূর্ব কবিদের সম্মত সাধুভাষার কবিতায় চলে গেছে, কোন শতাব্দী থেকে সে কথা পুরাতত্ত্ববিদগণ আলোচনা করবেন ; কিন্তু আমি জানি আমারও জন্মের অনেক পূর্ব থেকে । অর্থাৎ এক শতাব্দী তো হবেই । অতএব আধুনিক কবিরা ‘আলিবাঁহী’ প্রমাণ দিতে পারেন । করব, করত, ধরব প্রভৃতি ক্রিয়াপদের নাম পূর্বপ্রথাভঙ্গসারে সাধুশব্দের তালিকায় ওঠেনি । সেইজন্যেই উভয় পর্যায়ের শব্দ পৃথক্ অধিকারভুক্ত হয়ে পড়েছে । স্বীকার করি আমাদের সাহস নেই মেঘনাদবধের সংস্কার সাধনের উদ্দেশ্যে লিখি

সম্মুখ লড়াইয়ে পড়ে বীরের সেরা বীর

বীরবাছ চলে যখন গেলেন যমের বাড়ি ।

এ রকম ভাষায় কোনো দোষ নেই, কিন্তু যথাস্থানে । সাধুভাষার ঠাঁটের মধ্যে এটা চালানো যায় না ।

স্নানের ঘাট থেকে উঠে বধু এলোচুল পিঠে ছড়িয়ে বোদ পোহায় । সন্ধ্যাবেলায় নিমন্ত্রণে যাবার সময় সেই চুলই খোঁপা করে বাঁধে । একই চুল নিয়ে ছুরকম বিপরীত ব্যবহার । এটা সম্ভবই হত না, যদি সর্বসাধারণে এই রকম প্রত্যাশা না করত । সংস্কৃত-বাংলার ছন্দে ‘করিব’ ‘ধরিব’ লিখি, প্রাকৃত-বাংলায় লিখি ‘করব’ ‘ধরব’ ; তা না করলে পাঠকদের হাতে লেখাগুলোর অপঘাত মৃত্যুর আশঙ্কা থাকত ।

তাহলে তর্কটা একেবারে গোড়ায় গিয়ে ঠেকে, সাধুভাষা রাখা কেন । হয়তো একদিন থাকবে না ; কিন্তু যতদিন আছে, ওকে বেশ ভালোমতো কাজে লাগানো চলছে । মেয়েদের সাজসজ্জা অন্তত আমাদের দেশে পুরুষের থেকে তফাত । পুরুষরা সেটা যদি স্বভাবতই পছন্দ না করত, তাহলে সেই তফাতটুকু আপনিই ঘুচে যেত । কিন্তু তাই বলে হঠাৎ শাড়ির উপর চাপকান পরানো চলবে না । মেয়েরা আপত্তি করবে, তার চেয়ে আপত্তি করবে পুরুষেরা । চলতি ভাষার কবিতা চলতি

ভাষার নিয়মে এখন খুবই চলেছে, গম্ভীর বিষয়েও তার অনধিকার নেই । কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে অচলতি ভাষাটাও অন্তত কাব্যের এলাকা ত্যাগ করবার কোনো লক্ষণ দেখাচ্ছে না । তার একমাত্র কারণ বাঙালির হৃদয়ের মধ্যে ওর স্বাভাবিক অধিকার এখনো অটুট আছে । যতক্ষণ আছে ততক্ষণ ওর সাজসজ্জারও বিশেষত্ব থাকবে, যুগ্মধ্বনি বা অযুগ্মধ্বনির নিয়মের খাতিরে নয়, বাঙালির আনন্দপিপাসু অন্তরের চিরাত্যস্ত ফরমাশে— যে ফরমাশে বাঙালির মেয়ে আজও খোঁপা বাঁধে, কঁকন পরে এবং আচকান পরে বিবাহ করতে যায় না । প্রবোধচন্দ্র বারবার বলেছেন যে, বাংলায় লিপিপদ্ধতি যদি ইংরেজির মতো বা আর-কিছুর মতো হত তাহলে “অক্ষরগোনা ছন্দের যে কি রূপ হত তা সহজেই অল্পমেয়” । কবিদের তরফে আমাকে এ কথা বারবারই প্রতিবাদ করে বলতে হবে যে, যতক্ষণ বাংলা ভাষার ধ্বনিপ্রকৃতি ইংরেজি বা আরবি বা চীনভাষার তাড়নায় সম্পূর্ণ বদল হয়ে না যাবে ততক্ষণ যে অক্ষর যেমন ভাবেই সাজাই না কেন বাংলা ছন্দের ধারা আজও যেমন ভাবে চলছে কালও তেমনি ভাবে চলবে । নূতন নূতন ছন্দ উদ্ভাবিত হতে পারবে, কিন্তু নাড়ী ছাড়ার আগে ছন্দের ধাত বদল হবে না ।

—বিচিত্রা ১৩৩৮ পৌষ, পৃ ৭১৪-১৬

প্রবোধচন্দ্র এই প্রতিবাদের উত্তর দেন ‘ছন্দ-জিজ্ঞাসা : প্রথম পর্ব’ ও ‘ছন্দ-জিজ্ঞাসা : দ্বিতীয় পর্ব’ নামে দুই প্রবন্ধে (বিচিত্রা ১৩৩৮ মাঘ ও ফাল্গুন) । এই প্রতিবাদের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে তিনি বলেন—

আমাকে একথা স্বীকার করতেই হবে যে, অগ্রহায়ণ মাসের বিচিত্রায় আমি যে-সমস্ত কথা বলতে চেয়েছি অথচ সম্ভবত বোঝাতে পারিনি সে সম্বন্ধে আমার মতামত বিন্দুমাত্রও পরিবর্তন করার আবশ্যকতা এখনও বোধ করিনি । কিন্তু আমার কথা আমি তাঁকে বোঝাতে পারিনি সেই অক্ষমতার জন্যই পরম দুঃখের সঙ্গে আমাকে

এই দ্বিতীয় প্রবন্ধের অবতারণা করতে হল।...কেননা অন্যান্য বিদ্বজ্জনৈর কথা ছেড়ে দিয়ে যতক্ষণ পর্যন্ত রবীন্দ্রনাথ পরিতোষ লাভ না করবেন ততক্ষণ পর্যন্ত আমার এই প্রয়োগবিজ্ঞানকে সাধু বলে মনে করব না।...তা ছাড়া এতদিন তাঁর কাছ থেকে ছন্দের যে অক্ষয় দান গ্রহণ করেছি, যদি আমি তার সে-সব ছন্দের ভিতরকার আসল তত্ত্বগুলিকে আবিষ্কার করতে পেরে থাকি তবে তাই হবে তাঁর প্রতি আমার শ্রদ্ধাঞ্জলির প্রতিদান।

—ছন্দ-জিজ্ঞাসা : প্রথম পর্ব, বিচিত্রা ১৩৩৮ মাঘ, পৃ ১০৬-০৭

দ্বিতীয় পর্যায়

‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’

ঠিক এই সময়েই ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ নামে রবীন্দ্রনাথের দ্বিতীয় প্রবন্ধ প্রকাশিত হয় ‘পরিচয়’ পত্রিকায় (১৩৩৮ মাঘ)। এই প্রবন্ধ রচনার উপলক্ষ্য একাধিক। প্রবন্ধের প্রথমেই আছে—

“দিলীপকুমার আশ্বিনের উত্তরায় ছন্দ সম্বন্ধে আমার দুই একটি চিঠির খণ্ড ছাপিয়েছেন। সর্বশেষে যে নোটটুকু দিয়েছেন তার থেকে বোঝা গেল আমি যে কথা বলতে চেয়েছি এখনো সেটা তাঁর কাছে স্পষ্ট হয়নি।”

উত্তরায় যে ‘দুই একটি চিঠির খণ্ড’ প্রকাশিত হয়েছিল, তা নিয়ে সমগ্রভাবেই পুনর্মুদ্রিত হল।—

শান্তিনিকেতন

কল্যাণীয়েষু

তোমার “একটি...বাজে” ছন্দে ‘একটি’ ও ‘দুইটি’ উভয় শব্দই তিনমাত্রার। কারণ এ ছন্দ পয়ারের মতো নয়; তবে যুক্ত অক্ষরের মাত্রা দুই।—

একটি গান সকল গান মাঝে

সবার চেয়ে ধন্য হয়ে বাজে—

‘ধনিত হয়ে বাজে’ বললেও চলত— কিন্তু ‘ধন্য হইয়া বাজে’ চলত না।

কিন্তু তাই বলে পর্যায়ে ‘একটি’ শব্দকে তিনমাত্রার মর্যাদা যদি দাও তবে ওর হসন্ত হরণ করে অত্যাচারের দ্বারাই সেটা সম্ভব হয়। অর্থাৎ যদি ‘একটি’র ‘ক’য়ে হসন্ত রাখ তবে দ্বৈমাত্রিক বলে ওকে ধরতেই হবে। যদি মাছের ওপর কবিতা লেখার প্রয়োজন হয় তবে কাংলা মাছকে কা-ত-লা উচ্চারণের জোরে সাধুত্বে উত্তীর্ণ করা আর্থসমাজী শক্তিতেও বাধবে। তুমি কি লিখতে চাও

পা ত লা ক | রি য়া কা টো | কা ত লা মা | ছে রে
উ ত হু ক | না ত নী বে | চা হি য়া আ | ছে রে ?

আর আমি যদি লিখি

পাংলা করি কাটো প্রিয়ে কাংলা মাছটিরে
টাটুকা তেলে ফেলে দাও সর্ষে আর জিরে—
ভেটুকি যদি জোটে তাহে মাখো লড়া বাটা—
‘ষড় করে বেছে ফেলো টুকুরো ষত কাঁটা

আপত্তি করবে কি ?

[কিন্তু কবির ‘সোনার তরী’তে ‘বর্ষাষাপন’ কবিতায় যেখানে যুক্ত অক্ষরের মাত্রা এক, দুই নয়, সেখানে কবি লিখেছেন ‘ইচ্ছা করে অবিরত আপনার মনোমত গল্প লিখি একেকটি করে’। এখানে ‘একেকটি’কে কবির নির্দেশমত তিনমাত্রা ধরা উচিত, কিন্তু কবি ধরেছেন চারমাত্রা। ছন্দোনিপুণদের রায় জানার ইচ্ছা।—শ্রীদিলীপ-কুমার রায়]

বন্ধনীবদ্ধ শেষ নোটটুকুর কথাই উল্লিখিত হয়েছে ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধের মূখবন্ধে। শুধু এই নোটটুকু নয়, দিলীপকুমার উত্তরায় এই পত্রের নীচে একটি পাদটীকাও যোজনা করেছিলেন। সেটি এই।—

“আমার প্রশ্ন ছিল ‘একটি’ দুইমাত্রার না তিনমাত্রার। আমি লিখেছিলাম, ধরুন—

‘একটি গান সকল গান মাঝে
দুইটি সুরে আজিও যে গো বাজে।’

যদি লিখি, তবে ‘একটি’ ও ‘দুইটি’ উভয়েই ত্রিমাত্রিক কি না। আর সাধুভাষায় পয়্যারে ‘একটি’র ওজন কি?”

এই নোট ও পাদটীকায় উত্থাপিত প্রশ্নের উত্তর দেওয়া ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধ রচনার অন্যতম উপলক্ষ্য।

এস্থলে প্রসঙ্গক্রমে বলা উচিত যে, দিলীপকুমারকে লেখা পত্রের (তারিখ ১৩৩৮ ভাদ্র ৭) যে-প্রতিলিপি রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত আছে তার সঙ্গে উত্তরায় প্রকাশিত এই পত্রাংশের কিছু পার্থক্য লক্ষিত হয়। ‘চিঠিপত্র’ বিভাগে প্রকাশিত দিলীপকুমারকে লেখা চতুর্থ পত্রের (পৃ ১২৮-২২) সঙ্গে মিলিয়ে দেখলেই তা বোঝা যাবে। উত্তরায় এই পত্রের কোনো তারিখও দেওয়া হয়নি। উক্ত চতুর্থ পত্রের প্রথমাংশ ও উত্তরায় প্রকাশিত এই পত্রের প্রথমাংশ সম্পূর্ণ পৃথক। তা ছাড়া উক্ত চতুর্থ পত্রের শেষ দুটি বাক্য ‘উত্তরায়’ বর্জিত হয়েছে।

দিলীপকুমারের মন্তব্যের প্রসঙ্গেই রবীন্দ্রনাথ নীরেজনাথ রায়ের একটি রচনার কথাও উল্লেখ করেছেন (পৃ ৬০)। রচনাটি শেলির ‘One word is too often profaned’-শীর্ষক কবিতার বাংলা পদ্যানুবাদ। অনুবাদটির প্রথম দুই লাইন এই।—

একটি কথা লোকে এত করে কলুষিত,

আমি তাহা করিব না আর।

এখানে ‘একটি’ শব্দে দুই মাত্রা ধরা হয়েছে। তাতে রবীন্দ্রনাথের আপত্তি ছিল না। বলা প্রয়োজন যে, এই অম্ববাদটি ‘অক্ষরবৃত্ত’ অর্থাৎ সাধুবাংলার ছন্দে রচিত। রবীন্দ্রনাথের অভিমতে এই রীতির ছন্দে একটি, টোটকা, ঝগড়া প্রভৃতি হৃদয় শব্দকে দুইমাত্রা বলেও ধরা যায়, তিনমাত্রা বলেও ধরা যায়। অর্থাৎ এই রীতির ছন্দে শব্দের আদি- বা মধ্য-স্থিত এক্, টোট্, ঝগ্ ইত্যাদি রুদ্ধদলের সংকোচন-প্রসারণ রচয়িতার ইচ্ছাধীন। কিন্তু মাত্রাবৃত্ত রীতির ছন্দে রুদ্ধদলের প্রসারণ সার্বত্রিক; এই রীতিতে রুদ্ধদলের সংকোচন চলে না।

নীরেঙ্গনাথের উক্ত অম্ববাদটি রবীন্দ্রনাথের কাছে পাঠানো হয়েছিল সংশোধনের জন্য। রবীন্দ্রনাথ সংশোধনের পরিবর্তে এটিকে একেবারে নূতন করে লিখে দেন নূতন ছন্দে, ‘অক্ষরবৃত্ত’ রীতির পরিবর্তে ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতিতে। তার প্রথম দুই লাইন এই।—

একটি কথা বারেবারেই পেয়েছে লাঘবতা,

তাহারে লঘু করিব নাকো আর।

এটি মাত্রাবৃত্ত রীতিতে রচিত। তাই এখানে ‘একটি’ শব্দে তিন মাত্রা। নীরেঙ্গনাথের অম্ববাদ এবং তার রবীন্দ্রকৃত রূপান্তর, দুই-ই প্রকাশিত হয় ‘পরিচয়’ পত্রিকায় (১৩৩৮ কার্তিক, পৃ ৩০৮-০৯)।

এই প্রবন্ধ রচনার দ্বিতীয় উদ্দেশ্য প্রবোধচন্দ্রের পূর্বোক্ত ‘বাংলা অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ প্রবন্ধের পুনরালোচনা, অর্থাৎ ‘অক্ষরের দাসত্বে বন্দী বলে প্রবোধচন্দ্র বাঙালি কবিদেরকে যে দোষ দিয়েছেন’ তার পুনর্বিচার। বস্তুতঃ দিলীপকুমারের উত্থাপিত প্রশ্ন এবং ‘বাংলা অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ প্রবন্ধের বক্তব্য বিষয় মোটামুটি একবর্গীয়। তাই

রবীন্দ্রনাথ দুইজনের বক্তব্যকেই এক প্রবন্ধের বিষয়ীভূত করেছেন। সাধুভাষার ছন্দে শব্দমধ্যবর্তী বা শব্দান্তবর্তী হস্ (অর্থাৎ ব্যঞ্জন) বর্ণের মাত্রানির্ণয় করার উপায় কি, এই ছিল বিচার্য বিষয়। এই বিষয়টিকে উপলক্ষ্য করে রবীন্দ্রনাথ এই প্রবন্ধে বহু চিন্তনীয় বিষয়ের অবতারণা করেন। বাংলা ছন্দ-আলোচনার ইতিহাসে রবীন্দ্রনাথের এই প্রবন্ধটি বিশেষভাবে স্মরণীয় হয়ে থাকবে। বস্তুতঃ গুরুত্বের বিচারে ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধের স্থান ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের পাশেই।

গ্রন্থভুক্ত হবার সময়ে এই রচনাটি সমগ্রভাবেই ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধের দ্বিতীয় পর্যায়রূপে স্বীকৃত হয়। কেবল একটি স্থলে কয়েকটি লাইন সংশোধিত ও পুনর্লিখিত হয়। ‘পরিচয়’ পত্রিকায় এই লাইনগুলি ছিল নিম্নলিখিতরূপ।—

অঙ্করাতে যবে বন্ধ হল দ্বার,
ঝঞ্ঝাবাতে উঠে বিপুল হাহাকার।

মনে রাখা দরকার এই ছন্দের প্রত্যেক ভাগে আরম্ভে ঝাঁক না দিয়ে যদি শেষে ঝাঁক দেওয়া হয়, অর্থাৎ ‘অঙ্ক’ ও ‘বন্ধ’ শব্দের উপর ঝাঁক না পড়ে যদি সেটা পড়ে ‘যবে’ ও ‘দ্বার’ -এর উপর, তাহলে এটা আর-এক ছন্দ হয়ে যাবে। একে নিম্নলিখিত রকম ভাগ করে পড়তে হবে।

অঙ্ক | রাতে যবে || বন্ধ | হল দ্বার ||
ঝঞ্ঝা | বাতে উঠে || বিপুল | হাহাকার ||

—পরিচয় ১৩৩৮ মাঘ, পৃ ৩৮৬

প্রবন্ধটি গ্রন্থভুক্ত হবার সময়ে এই অংশটা বহুলপরিমাণে সংশোধিত হয়। বর্তমান সংস্করণেও ওই সংশোধিত রূপটিই রক্ষিত হয়েছে (পৃ ৭২)। এই অংশটুকু ছাড়া বাকি সব অংশই অপরিবর্তিত আছে।

এই ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধটিকে উপলক্ষ্য করে প্রবোধচন্দ্র ‘ছন্দ-জিজ্ঞাসা : তৃতীয় পর্ব’ নামে আর-একটি প্রবন্ধ প্রকাশ করেন ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায়। তাতে তিনি বলেন—

‘অক্ষরবৃত্ত’ ছন্দ সম্বন্ধে আমার প্রবন্ধের সমালোচনা করে রবীন্দ্রনাথ পোষের ‘বিচিত্রা’য় যে-প্রবন্ধটি লিখেছেন তাতে আমি সন্তুষ্ট হতে পারিনি ; কারণ ‘অক্ষরবৃত্ত’ ছন্দে যুগ্মধ্বনির ব্যবহার সম্বন্ধে আমি যে-প্রশ্ন তুলেছি, ওই প্রবন্ধে সে-প্রশ্নের যথোচিত উত্তর পাইনি। কিন্তু মাঘের ‘পরিচয়ে’ তাঁর ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ পড়ে খুশি হয়েছি, কারণ তাতে আমার প্রশ্নের আংশিক উত্তর পেয়েছি।...তা-ছাড়াও, ‘ছন্দে হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধটিতে তিনি বাংলা ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে এমন কতকগুলি বিষয়ের উত্থাপন করেছেন, ছন্দের আলোচনায় যার মূল্য খুবই বেশি। তাঁর এ প্রবন্ধটির দ্বারা বাংলা ছন্দের আসল প্রকৃতিটি বোঝবার বিশেষ সহায়তা হয়েছে। যা হক, যে-প্রশ্ন উপলক্ষ্য করে তিনি এই প্রবন্ধটি লিখেছেন সে প্রশ্ন সম্বন্ধে আমার আরও কয়েকটি জিজ্ঞাস্য বিষয় আছে। আমি এ প্রবন্ধে ওই জিজ্ঞাস্য বিষয়-ক’টির আলোচনা করব।

—বিচিত্রা ১৩৩২ বৈশাখ, পৃ ৫০১

অতঃপর প্রবোধচন্দ্র ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথকে একখানি পত্র লেখেন এবং পত্রোত্তরে সাক্ষাতে আলোচনার জন্য আমন্ত্রিত হয়ে শান্তিনিকেতনে যান। সেখানে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে কয়েক কিস্তিতে তাঁর যে আলোচনা হয় তা তিনি সংলাপের আকারে লিপিবদ্ধ করেন। কবির অহুমোদন-লাভান্তে এটিও বিচিত্রায় (১৩৩২ জ্যৈষ্ঠ) প্রকাশিত হয় ‘ছন্দ-বিচার’ নামে। পত্রিকায় প্রকাশের পূর্বেই কবির সঙ্গে তাঁর আবার ছন্দের আলোচনা হয়। এবার আলোচনা হয় কলকাতায় মঁহর্ষিভবনে। এই আলোচনার বিচিত্রা-সম্পাদক উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ও উপস্থিত

ছিলেন। এই আলোচনার ফলে কবি উক্ত ‘ছন্দ-বিচার’ রচনাটির শেষে কিছু মন্তব্য যোগ করে দেন। এই মন্তব্যটুকুও ‘ছন্দ-বিচার’ প্রবন্ধের সঙ্গেই বিচিত্রায় প্রকাশিত হয় ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ নামে।^১ এই মন্তব্যটুকু এস্থলে সমগ্রভাবেই উদ্ধৃত হল।—

কবির পুনশ্চ বক্তব্য

সেদিনকার আলোচনায় প্রসঙ্গক্রমে এই প্রশ্ন উঠেছিল যে, ছন্দে সিলেব্‌ল্ প্রধান অথবা মাত্রা প্রধান। এ সম্বন্ধে আমার মত এই যে, মাত্রা নিয়েই ছন্দের স্বরূপ। কিহিণীতে ঘুটি কি ভাবে ও কত সংখ্যায় সাজানো সে কথাটা গোণ, তার ঝংকারের লয়টাই আসল কথা। ষাণ্মাত্রিক ছন্দের প্রত্যেক পর্বে উর্ধ্বসংখ্যা কয় সিলেব্‌ল্-এর স্থান আছে তা আমি পূর্বে বিচার করে দেখিনি। ‘বিচিত্রা’-সম্পাদক বলেন ছয় বা পাঁচ বা চার সবই চলে। আমি তাঁকে দৃষ্টান্তদ্বারা প্রমাণ করতে অহুরোধ করেছিলুম। তিনি সেই অহুরোধ রক্ষা করে দৃষ্টান্ত স্বয়ং রচনা করেছেন, পাঠকদের গোচর করা গেল।—

আজিকে তোমারে ডাক দিয়ে বলি, শুন গো সখী,
তোমার বীণায় বাজে অপরূপ ছন্দ ও কি ?
কোনো পদ তার চার সিলেবিলে কোনোটা পাঁচে,
এ যেন মিতালি ঝাঁপতালে আর কাবালি নাচে !
এ যেন আঠারো বরষের পাশে ষোড়শী নারী,
যে বলে ইহারে অমিল, তাহার সঙ্গ ছাড়ি ।

১ ‘ছন্দ-বিচার’ এবং ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ পুনর্মুদ্রিত হয় প্রবোধচন্দ্রের ‘ছন্দোক্তক-রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থে (১৩৫২), পৃ ১৮০-১৯৯। এই গ্রন্থে ‘ছন্দ-বিচার’ গৃহীত হয়েছে ‘ছন্দ-সংলাপ : পদ্যকবিতার ছন্দ’ এই নামে।

চারে পাঁচে মিল হয় না, এ কোন্ দেশের কথা ?
 চারে পাঁচে নয়, তার অভিনয় যথা ও তথা ।
 চারের সহিত পাঁচের প্রণয় রসিকে জানে,
 অরসিক জনে শাস্ত্রই মানে, মানে না কানে ।
 কানের মাঝারে ছন্দের বাসা, নিয়মে নহে ;
 কানে মানে না যে, স্বধীজন তারে বে-কানা কহে ।
 অসমে অসমে কত অপরূপ সাম্য আছে !
 কত মধুভরা ফুল ফুটে, জানো, কাঁটার গাছে ?

রিম ঝিম ঝিম বরষা ঝরে, -বরষা ঝরে তরুর দেহে,
 লতা ছলে ছলে পরশে তারে, পরশে তারে সজল স্নেহে
 ঘন তমসার সজল মায়া বিছালো ছায়া নেত্রে তব,
 স্নিগ্ধ তোমার গুণধরে হাস্ত ঝরে কি অভিনব !

না জানি আজি গাহ চুপি চুপি কি গান সখী,
 এ কি এ আলো নয়নে তোমার আজি নিরখি !
 বুঝি না কি যে আছে তব মনে সঙ্কোপনে,
 প্রণয়ী জনে কেন অকরুণ বিদায়-থনে ।

আর কত বল মিলাইব মিল চারে ও পাঁচে ।
 এখনো কাহারো মনে সন্দেহ কিছু কি আছে ?
 সেদিন সন্ধ্যা, গুরুদেবগৃহে উঠিল কথা,
 চার পাঁচ দিয়ে ছন্দ করার নাহিক প্রথা ।
 গুরুর আদেশে ত্রিবিধ প্রমাণ দিলাম এনে,
 দেখিব এখন কি বিধি করেন প্রবোধ সেনে ।

দেখা যাচ্ছে, ‘আজিকে তোমারে’ ছয় সিলেবল্, তার পরেই ‘ডাক দিয়ে বলি’ পাঁচ সিলেবল্। পরবর্তী ছত্রে ‘তোমার বীণায়’ চার সিলেবল্, আবার ‘বাজে অপরূপ’ পাঁচ। প্রাকৃত-বাংলা ছন্দেও এরকম দৃষ্টান্ত আছে। যথা—

৫ ৪ ৩ ১
শিবুঠাকুরের | বিয়ে হবে | তিন কন্যে | দান।

এই একটা লাইনেই দেখা যাচ্ছে চার অসমান-সংখ্যক সিলেবল্-পিও নিয়ে একই ষাণ্মাত্রিক ছন্দ রচিত।

—বিচিত্রা ১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ, পৃ ৫৮২

অতঃপর কবির এই ‘পুনশ্চ বক্তব্য’-কে উপলক্ষ্য করে প্রবোধচন্দ্র ‘বাংলা স্বরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ নামে আর-একটি প্রবন্ধ প্রকাশ করেন ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায়। এই প্রবন্ধের মূখবন্ধে তিনি বলেন—

জ্যৈষ্ঠের ‘বিচিত্রা’য় ‘ছন্দ-বিচার’-নামক প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে আমার ছন্দ-বিষয়ক যে আলোচনা প্রকাশিত হয়েছে, নানা দিক থেকে তার বিশেষ মূল্য আছে বলে মনে করি। ওই প্রবন্ধটি রবীন্দ্রনাথের কাছে পাঠানো হয়েছিল এবং তিনি সেটিকে আত্মপূর্বিক দেখে আত্মমোদন করেছেন। শুধু ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে একটি নূতন মন্তব্য যোগ করে দিয়েছেন। কাজেই মনে হচ্ছে, বাংলা ছন্দের পরিভাষা, বিশ্লেষণ, শ্রেণীবিভাগ ও নামকরণ প্রভৃতি বিষয়ে তিনি আমার মত সমর্থন করেছেন। একমাত্র ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে তাঁর মত ও আমার মতে খুবই পার্থক্য রয়েছে। স্বতরাং এ বিষয়ে আরও আলোচনা হওয়া বাঞ্ছনীয়।

—বিচিত্রা ১৩৩৯ ভাদ্র, পৃ ১২৬

‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত,’ ‘ছন্দ-বিচার’ এবং ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য,’ এই তিনটি রচনা প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে বাংলা ছন্দের, বিশেষতঃ ‘স্বরবৃত্ত’ অর্থাৎ বাংলা-প্রাকৃত ছন্দের প্রকৃতি নিয়ে একটা প্রবল আন্দোলন দেখা দেয়।

১৩৩৮ সালের ফাস্তুন-সংখ্যা ‘শনিবারের চিঠি’তে ‘বাংলা ছন্দে প্রবোধচন্দ্রোদয়’ নামে একটি প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়। এই প্রবন্ধের অপ্রকাশিতনামা লেখক (সম্ভবতঃ মোহিতলাল মজুমদার) বাংলা-প্রাকৃত ছন্দের প্রবোধচন্দ্রকৃত বিশ্লেষণপদ্ধতি অগ্রাহ্য করেন এবং ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধে প্রকাশিত রবীন্দ্রকৃত বিশ্লেষণপদ্ধতির সমর্থন করেন।

পক্ষান্তরে দিলীপকুমার রায় ‘পরিচয়’ পত্রিকায় (১৩৩৯ বৈশাখ, পৃ ৭১৮-২০) রবীন্দ্রস্বীকৃত পদ্ধতি সম্বন্ধে সংশয় প্রকাশ করে ছন্দোবিৎদের অভিমত আহ্বান করেন। আর এই বৈশাখ মাসেই বিচিত্রা-সম্পাদক ‘ছন্দের দ্বন্দ্ব’ নামে একটি নিবন্ধে পূর্বোক্ত ‘ছন্দ-বিচার’ রচনাটির পূর্বাভাস দিয়ে এ বিষয়ে পাঠকসমাজের কৌতূহল ও আগ্রহ জাগ্রত করে রাখেন। জ্যৈষ্ঠ মাসের ‘বিচিত্রা’য় ‘ছন্দ-বিচার’ ও ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ প্রকাশিত হয়। পরের আষাঢ় মাস থেকে এই বিতর্ক আরও প্রবল হয়ে ওঠে। ওই আষাঢ় মাসের ‘বিচিত্রা’য় অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় ‘ছন্দের দ্বন্দ্ব (?)’ নামে এক প্রবন্ধে বাংলা-প্রাকৃত ছন্দের বিশ্লেষণপদ্ধতি সম্বন্ধে যে অভিমত ব্যক্ত করেন তা স্পষ্টতই রবীন্দ্রনাথের পদ্ধতি থেকে সম্পূর্ণ পৃথক্, অথচ প্রবোধচন্দ্রের পদ্ধতির সঙ্গেও সর্বতোভাবে অভিন্ন নয়। ‘বিচিত্রা’ পত্রিকার ওই সংখ্যাতেই (১৩৩৯ আষাঢ়) শৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক দিলীপকুমারের মতোই বাংলা-প্রাকৃত ছন্দের রবীন্দ্রস্বীকৃত বিশ্লেষণ মেনে নিতে স্পষ্ট অসম্মতি প্রকাশ করেন এবং প্রবোধচন্দ্রের বিশ্লেষণের প্রতি সমর্থন জ্ঞাপন করেন। অতঃপর রবীন্দ্রনাথ প্রাকৃত-বাংলার ছন্দের

প্রকৃতি সম্বন্ধে তাঁর বা বক্তব্য তা আর-একবার স্পষ্টতর করে বোঝাতে সচেষ্ট হন ‘ছন্দ-বিতর্ক’ নামে এক প্রবন্ধে (পরিচয়, ১৩৩২ শ্রাবণ) । বাংলা-প্রাকৃত বা স্বরবৃত্ত ছন্দ নিয়ে এই আলোচনার শেষপর্বে প্রকাশিত হয় প্রবোধচন্দ্রের পূর্বোক্ত ‘বাংলা স্বরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ প্রবন্ধটি । এই প্রবন্ধে উপেন্দ্রনাথ, অমূল্যধন এবং শৈলেন্দ্রকুমারের অতিমতও প্রসঙ্গক্রমে আলোচিত হয়, আর সর্বশেষে রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দবিতর্ক’ প্রবন্ধটি সম্বন্ধে বলা হয়—

‘পরিচয়’এর ‘ছন্দ-বিতর্ক’ প্রবন্ধটি থেকে একথা নিঃসংশয়ে প্রমাণিত হল যে, আমি স্বরবৃত্ত বা প্রাকৃত ছন্দের ধ্বনিবিশ্লেষণ যে-ভাবে করি তার সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের বিশ্লেষণপ্রণালীর যথার্থ পার্থক্য কিছুই নেই ।

—বিচিত্রা ১৩৩২ ভাদ্র, পৃ ২০৮

স্বরবৃত্ত বা প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ নিয়ে বিতর্কধারার পরিসমাপ্তি এখানেই ঘটে বলা যেতে পারে ।^১ ‘সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ’ প্রবন্ধের পরিচয়দানপ্রসঙ্গে এই ‘ছন্দ-বিতর্ক’ প্রবন্ধের কথা পুনরুত্থাপন করা যাবে ।

তৃতীয় পর্যায়

‘নবছন্দ’ (প্রথমাংশ)

স্বরবৃত্ত বা প্রাকৃতবাংলার ছন্দের বিশ্লেষণ নিয়ে বাদপ্রতিবাদের পালা শেষ হল বটে, কিন্তু অক্ষরবৃত্ত বা সাধুবাংলা ছন্দের তর্কটা তখনও শেষ হল না । সে তর্ক পুনরুত্থাপিত হয় ‘উত্তরা’য় প্রকাশিত (১৩৩২ শ্রাবণ) ‘বাংলা ছন্দে হ্রস্ব’ নামে অনিলবরণ রায়ের

১ এই প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য উপেন্দ্রনাথের ‘বিগত দিন’ গ্রন্থের (১৩৬৪) সপ্তম ও অষ্টম পরিচ্ছেদ (পৃ ৩০-৪০) ।

এক প্রবন্ধে। তাঁর প্রশ্ন ছিল, দিক্‌প্রাপ্ত, হৃৎপিণ্ড প্রভৃতি জ্যামবন্ধ শব্দের পূর্বাংশস্থিত হ্রস্ববর্ণের (স, ২ ইত্যাদি) মাত্রাগণনা হবে কিভাবে? রবীন্দ্রনাথ এই প্রশ্নের উত্তর দেন ১৩৩২ সালের কার্তিক-সংখ্যা 'পরিচয়' পত্রিকায়। প্রকাশিত 'নবছন্দ'-নামক প্রবন্ধের প্রথমাংশে। দ্বিতীয়াংশে অন্য প্রসঙ্গের অবতারণা করেন; সে-কথা পরে 'ছন্দের মাত্রা' প্রবন্ধের প্রসঙ্গে যথাস্থানে উত্থাপন করা যাবে।

উক্ত 'নবছন্দ' প্রবন্ধের প্রথমাংশ প্রসঙ্গসাদৃশ্যাহেতু 'ছন্দের হ্রস্ব হলন্ত' প্রবন্ধের তৃতীয় পর্যায়রূপে গৃহীত হইল। 'ছন্দ' গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এটি সমগ্রভাবে স্থান পায়নি। মুখবন্ধের পরবর্তী এর প্রথম দিকের দুটিমাত্র অল্পচ্ছেদ ('তব চিত্তগগনের দূর দিক্‌সীমা' থেকে 'সে যে দাবি করতে পারে না তাও নয়' পর্যন্ত; পৃ ৮০) ওই সংস্করণে স্থান পেয়েছিল, তাও 'ছন্দের হ্রস্ব হলন্ত' প্রথম পর্যায়ের অংশবিশেষরূপে। এই অল্পচ্ছেদ-দুটিকে স্থাপন করা হয়েছিল উক্ত প্রথম পর্যায়ের শেষদিকে 'এখনই আসিলাম দ্বারে' ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির (পৃ ৫৮) পুরোভাগে, 'অপর পক্ষে দেখা যাক' ইত্যাদি বাক্যটির স্থলে। এই বাক্যটি প্রথম সংস্করণে স্থান পায়নি। উক্ত প্রথম দুটি অল্পচ্ছেদ বাদে এই তৃতীয় পর্যায়ের বাকি সবটুকু অংশই প্রথম সংস্করণে বর্জিত হয়েছিল। ঐতিহাসিক পৌৰাণ তথা বিষয়বস্তুর সম্পূর্ণতার খাতিরে বর্তমান সংস্করণে এই তৃতীয় পর্যায়টির স্বাভাব্য ও সমগ্রতা স্বীকৃত হইল। রচনাবলী-সংস্করণেও তাই হয়েছে; তবে সেখানে এটিকে মূলগ্রন্থ থেকে সরিয়ে 'ছন্দে হ্রস্ব' নামে স্থান দেওয়া হয়েছে 'পরিশিষ্ট' বিভাগে।

'নবছন্দ' প্রবন্ধের মুখবন্ধটুকু এই সংস্করণের মূলপাঠ থেকে বর্জিত হয়েছে আলোচনার ধারাবাহিকতারক্ষার প্রয়োজনে। রচনাবলী-সংস্করণেও এই নীতিই অনুসৃত হয়েছে। 'নবছন্দ' প্রবন্ধ রচনার

ঐতিহাসিক উপলক্ষ্যটুকু প্রচ্ছন্ন আছে এই মুখবন্ধের মধ্যেই। তাই এই মুখবন্ধটুকুও এখানে উদ্ধৃত হল।—

ছন্দের আলোচনাটা প্রথম যেদিন যাত্রা করে বেরল সেদিন কোন্ গ্রহ তার উপর দৃষ্টি দিয়েছিল জানিনে, আজো তার ছুটি মিলল না। ভেবেছিলেম কথাটা চলছে তো চলুক, আমি ওর থেকে সরে পড়ব। কেননা ছন্দ-জ্ঞান যদি বা কমবেশি পরিমাণে আমার থাকে ছন্দ-বিজ্ঞান আমার মগজে নেই, এই কথাটা ধরা পড়বার আশঙ্কা ক্রমে বেড়ে উঠছে। অতএব ছন্দ নিয়ে যদি বা দুই-একটা কথা সাহস করে আজো বলি বৈজ্ঞানিক ফাঁদে পা দেব না, বিশ্লেষণের রাস্তা এড়িয়ে চলব। তা ছাড়া তর্কের কথাটাকে যথাসাধ্য ছোটো করে বলব। ল্যাঠিয়াল যখন একা, আর তার প্রতিপক্ষ যখন অনেক, তখন সে গুটিমুটি হয়ে বসে বসে লাঠি চালায়— কেননা দেহটাকে সংক্ষিপ্ত করলে মারটা কম লাগবার কথা।

দেখলুম হতভাগ্য ২-এর মামলা সম্পূর্ণ চোকেনি। যে-কথাটা উঠেছে, মাপকাঠি দিয়ে তার বিচার করব না, তা হলে বৈজ্ঞানিক হয়ে উঠবে; কানের দোহাই দেব। বুদ্ধিতে না কুলোতে পারে, কিন্তু বোধের উপর আমার ভরসা আছে।

—পরিচয় ১৩৩৯ কার্তিক, পৃ ১৭৫

‘প্রতিপক্ষ অনেক’ কথাটার লক্ষ্য তখনকার দিনে ছন্দ-আলোচনায় অনেকের যোগদানের প্রতি। ‘২-এর মামলা’ কথাটার লক্ষ্য প্রধানতঃ পূর্বোক্ত অনিলবরণ রায়ের ‘বাংলা ছন্দে হসন্ত’ প্রবন্ধ। বস্তুতঃ মামলাটা শুধু ২-এর নয়। সমস্যা আসলে অক্ষরবৃত্ত বা সাধুবাংলার ছন্দে সমাসবন্ধ শব্দের পূর্বভাগস্থিত দিক্, হ্রস্ব প্রভৃতি হসন্ত অংশের মাত্রাপরিমাণ-নিরূপণ নিয়ে।

‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের প্রথমাংশে এই হসন্তসমস্যার প্রশ্নটো সমাধা করে

রবীন্দ্রনাথ লেখেন, ‘এ তর্কটি এখানেই শেষ করে দেওয়া যাক’।
বস্তুতঃ তৎকালে প্রবোধচন্দ্রের ‘বাংলা অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ প্রবন্ধে
(১৩৩৮ অগ্রহায়ণ) যে হসন্তসমস্যার উদ্ভব, রবীন্দ্রনাথের এই উক্তিতেই
তার সমাপ্তি, একথা বললে অন্যায় হয় না।

সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ

১৩৩৯ সালের জ্যৈষ্ঠ মাসে ‘বিচিত্রা’য় প্রকাশিত ‘ছন্দ-বিচার’ ও
‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ প্রকাশের পরে স্বরবৃত্ত বা প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ
নিয়ে যে বিতর্কের ঝড় ওঠে, সে কথা পূর্বেই বলা হয়েছে (পৃ ৩৯৬)।
সে সময়ে প্রাকৃত-বাংলা ছন্দের রবীন্দ্রকৃত বিশ্লেষণপদ্ধতি সঙ্ক্ষে
প্রতিকূল মত প্রকাশ পায় একাধিক সমালোচকের লেখাতেই। তাই
রবীন্দ্রনাথ এ সঙ্ক্ষে তাঁর বক্তব্যকে স্পষ্টতর করতে প্রয়াসী হন
‘ছন্দ-বিতর্ক’-নামক প্রবন্ধে (পরিচয় ১৩৩৯ শ্রাবণ)। এই প্রবন্ধে তিনি
প্রধানতঃ সাধুবাংলার ছন্দের সঙ্গে প্রাকৃতবাংলার ছন্দের পার্থক্যের
কথাটাই আলোচনা করেন। এই দিকে নজর রেখেই এটির নূতন
নামকরণ হল। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এটি গৃহীত হয়নি।
বর্তমান সংস্করণেই এটি প্রথম স্থান পেল। রচনাবলী-সংস্করণেও এটি
গৃহীত হয়েছে এই নূতন নামেই।

গ্রন্থভুক্তির সময়ে প্রবন্ধটির মুখবন্ধটুকু বর্জিত হয়েছে আলোচ্য
বিষয়ের সংহতিরক্ষার প্রয়োজনে। ‘ছন্দ-বিতর্ক’ নামটির মধ্যে যে
ঐতিহাসিক উপলক্ষ্যের ইঙ্গিত প্রচ্ছন্ন আছে, উক্ত মুখবন্ধটুকুর মধ্যেও
তাই প্রকাশ পেয়েছে স্পষ্টতর ভাষায়। তাই সেটুকুও এখানে উদ্ধৃত
হল।—

“ছন্দ নিয়ে তর্ক যতই বেড়ে চলেছে ততই ওটা দুর্বোধ হয়ে উঠছে।

অন্তত আমার কথাটা যে বোঝাতে পারিনি তার প্রমাণের অভাব রইল না। বোধ হয় পারিভাষিকের ভিড়ের মধ্যে পড়ে আমার মাথার এবং কথার ঠিক ছিল না। ভেবেছিলাম হাল ছেড়ে দিয়ে চুপ করে থাকব। অভ্যাসদোষে পারলুম না। আর-একবার চেষ্টা করে দেখি।

আমার বলবার বিষয় প্রধানত এই ছিল যে, সংস্কৃত-বাংলা এবং প্রাকৃত-বাংলার গতিভঙ্গিতে একটা লয়ের তফাত আছে।”

এই প্রবন্ধপ্রকাশের পরের মাসেই ‘বিচিত্রা’য় ‘বাংলা স্বরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ’ নামে এক প্রবন্ধে প্রবোধচন্দ্র প্রাকৃতবাংলার ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের এই শেষ অভিমতের সঙ্গে মতৈক্য প্রকাশ করেন। সে-কথা ‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ নিবন্ধটুকুর প্রসঙ্গে পূর্বেই যথাস্থানে বলা হয়েছে (পৃ ৩২৭)।

ছন্দের মাত্রা

১৩৩৯ সালের বৈশাখ মাসে ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায় সম্পাদক উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ‘ছন্দের দ্বন্দ্ব’-নামক নিবন্ধে একটি বিতর্কের পূর্বাভাস দিয়ে বলেন, ‘অদূর ভবিষ্যতে ছন্দের যে দ্বন্দ্বটি অনিবার্য মনে হচ্ছে তদ্বিষয়ে পাঠকচিত্তকে অবহিত রাখবার উদ্দেশ্যে এই ঘটনাটি প্রকাশ করলাম’। এ বিতর্কের সূত্রপাত হয় পরের মাসের বিচিত্রায় প্রবোধচন্দ্রের ‘ছন্দ-বিচার’ এবং রবীন্দ্রনাথের ‘পুনশ্চ বক্তব্য’ প্রকাশের সঙ্গে সঙ্গে। তখন তর্কটা ছিল প্রধানতঃ স্বরবৃত্ত বা প্রাকৃতবাংলার ছন্দের প্রকৃতি নিয়ে। আষাঢ় মাসের বিচিত্রায় ‘ছন্দের দ্বন্দ্ব (?)’ নামে এক নিবন্ধে অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় প্রাকৃতবাংলার ছন্দ সম্বন্ধে নিজের বক্তব্য শেষ করে ছন্দ-বিতর্কটাকে প্রসঙ্গান্তরে পরিচালিত করেন। তিনি বলেন—

প্রসঙ্গক্রমে একটি প্রশ্ন উত্থাপন করিতে চাই। বাংলায় পাঁচ মাত্রা

ও চার মাত্রা মিলাইয়া অর্থাৎ নয় মাত্রা লইয়া পর্ব রচনা করা যায় কি ? সে বিষয়ে কেহ পরীক্ষা করিতে পারেন। নয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার বাংলায় দেখিয়াছি বলিয়া মনে হয় না। স্মরণ রাখিতে হইবে যে, অনেক সময় যাহাকে নয় মাত্রার পর্ব বলিয়া মনে হয় তাহা বাস্তবিক অন্য জিনিস। ছয় মাত্রার পর্বের সহিত একটি অপূর্ণ ছয় মাত্রার অর্থাৎ তিন মাত্রার একটি পর্ব যোগ করিয়া একটি চরণ রচিত হইতে পারে, কিন্তু তাহাকে নয় মাত্রার পর্ব বলা যাইবে না।...বাংলায় চার, পাঁচ, ছয়, সাত, আট ও দশ মাত্রার পর্ব আছে, নয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার চলে কিনা পরীক্ষা করা উচিত।

—বিচিত্রা ১৩৩৯ আষাঢ়, পৃ ৭২৯

এই প্রশ্নের উত্তর দেন শৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক ‘বিচিত্রা’ পত্রিকাতেই ‘ছন্দ-রণ’ নামে এক প্রবন্ধে। তিনি বলেন—

আমার মতে নয় মাত্রার কোনো পর্বই হইতে পারে না। একত্র নয় মাত্রা উচ্চারণ আমাদের জিহ্বাসঞ্চালন ও কণ্ঠধ্বনির প্রকৃতিবিরুদ্ধ। মাত্রাবৃত্ত ছন্দের দীর্ঘতম পর্বে সাত মাত্রা^১ পাওয়া যায়, যথা ৩+৪, তবে ছয় মাত্রাই বেশি দেখা যায়। নয় মাত্রার পর্ব রচনা করিতে গেলেই ছয় মাত্রার পর্বের দেড় পর্ব হইয়া পড়ে। অতএব মাত্রাবৃত্তে নয় মাত্রার পর্ব রচনা করিতে যাওয়া বিড়ম্বনামাত্র।...তথাপি নিরুৎসাহ না হইয়া আমি অমূল্যবাবুর নির্দেশ-অনুসারে একবার মাত্রাবৃত্ত পদ্ধতিতে যথাবুদ্ধি নয় মাত্রার পর্ব রচনা করিতে চেষ্টা করিলাম।—

ঝরিছে বরষা অবোরে × গুরু ছন্দ-গর্জন ;

কামিনীর দল লুটিল × করি বৃত্ত বর্জন।

১ দীর্ঘতম পর্বের আয়তন-সম্পর্কে শৈলেন্দ্রকুমার ও অমূল্যধনের মতপার্থক্য লক্ষণীয়। ত্রুট্য পৃ ৪০৫।

যুধী চঞ্চলা শিহরে,	× কাঁদে কেতকী কণ্টকে ;
বাদলের মেঘ-ছন্দে	× হায় ভূষিত মন ঠকে ।...
× এ কবিতা-পর্বে আজি-	রাখিলাম নয় মাত্রা,
× নবতর ছন্দ-লোকে	করিলাম মহাযাত্রা ।

ঢেড়াচিহ্নিত পর্বগুলিতে অমূল্যাবুর নির্দিষ্ট ২+৩+৪ এবং ৪+৩+২ সংকেত অক্ষুণ্ণ হইয়াছে। ছন্দ কিছু হইয়াছে কিনা ছন্দরসিকই বলিতে পারেন।

—বিচিত্রা ১৩৩৯ শ্রাবণ, পৃ ১০৭

এই নয় মাত্রার পর্বরচনার প্রসঙ্গ থেকেই তৎকালীন ছন্দ-বিতর্কের দ্বিতীয় পর্ব শুরু হয়। শৈলেন্দ্রকুমারের মন্তব্য প্রকাশের পরে রবীন্দ্রনাথও এই আলোচনায় যোগ দেন। ছন্দ-বিতর্কের এই দ্বিতীয় পর্বে রবীন্দ্রনাথের দুটি রচনা প্রকাশিত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থে এই দুটিই স্থান পায় ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের দুই পর্ষায়-রূপে। বর্তমান সংস্করণেও এই ব্যবস্থাই রক্ষিত হল।

অতঃপর এই ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের দুই পর্ষায়ের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল যথাক্রমে।

প্রথম পর্ষায়

‘নবছন্দ’ (দ্বিতীয়াংশ)

পূর্বে দেখেছি ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের প্রথমাংশে রবীন্দ্রনাথ ‘উত্তরা’য় উত্থাপিত সাধুবাংলার ছন্দ সম্বন্ধে অনিলবরণ রায়ের প্রশ্নের উত্তর দেন। অতঃপর তিনি ওই প্রবন্ধেরই দ্বিতীয়াংশে অমূল্যধনের উত্থাপিত ও শৈলেন্দ্রকুমারের আলোচিত নয় মাত্রার পর্ব-সমস্যার মীমাংসায় অগ্রসর হন।

‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের প্রথমাংশের ন্যায় তার দ্বিতীয়াংশেরও একটি মুখবন্ধ ছিল। ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের প্রথম পর্ধ্যায়-রূপে গ্রন্থভুক্ত করার সময়ে ওই মুখবন্ধটুকু বর্জিত হয়। বর্তমান সংস্করণেও তাই করা হয়েছে। কিন্তু ওই মুখবন্ধটুকুর মধ্যোই এই প্রবন্ধাংশের উৎপত্তির ইতিহাস নিহিত রয়েছে। তাই ওই বর্জিত মুখবন্ধটুকু এখানে পাঠকের গোচর করা গেল।—

দেখলেম এ তর্কের প্রসঙ্গে বিচিত্রায় কোনো লেখক আভাস দিয়েছেন নয় মাত্রার ছন্দ বাংলাভাষায় অভূতপূর্ব এবং এই উপলক্ষ্যে তিনিই এই অভাব সদা পূরণ করলেন।

এ সম্বন্ধে আমার প্রথম বক্তব্য এই যে, ১৩২৪ সালের ভাদ্রমাসে সবুজপত্রে ‘সংগীতের মুক্তি’ এবং ঐ সালের চৈত্র মাসে ‘ছন্দ’ নাম দিয়ে আমি দুটি প্রবন্ধ লিখেছিলাম। যিনি নয় মাত্রার ছন্দে বিচিত্রায় শ্লোক পাঠিয়েছেন তিনি বোধ হয় সে দুটো লেখা পড়েননি কিংবা ভুলে গিয়েছেন।

—পরিচয় ১৩৩২ কার্তিক, পৃ ১৭৭

বলা বাহুল্য, শৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক এবং ‘ছন্দ-রণ’ প্রবন্ধে প্রকাশিত তাঁর পূর্বোদ্ধৃত নয়মাত্রা পর্বের শ্লোকগুলি এই মুখবন্ধটুকুর লক্ষ্য। বলা প্রয়োজন যে, বাংলায় নয়মাত্রা পর্বের অভাব পূরণ করা শৈলেন্দ্রকুমারের অভিপ্রায় ছিল না। বস্তুতঃ, অমূল্যধনের নির্দেশমতে রচনা করলেও নয় মাত্রার পর্ব বাংলায় চলবে না, ছন্দরসিকদের কানের সায় পাবে না, একথা প্রমাণ করাই ছিল শৈলেন্দ্রকুমারের মনোগত অভিপ্রায়। আর, একথাও বলা প্রয়োজন যে, এই মুখবন্ধের দ্বিতীয়াংশটুকু শুধু শৈলেন্দ্রকুমার নয়, অমূল্যধনের প্রতিও সমভাবেই প্রযোজ্য।

প্রসঙ্গক্রমে বলা উচিত যে, শৈলেন্দ্রকুমারের মতে বাংলায় দীর্ঘতম

পর্বের মাত্রাসংখ্যা সাত, কিন্তু অমূল্যধনের মতে বাংলায় আট এবং দশ মাত্রার পর্বও আছে। এ ক্ষেত্রে শৈলেন্দ্রকুমারের মতই সমীচীন বলে মনে করি। অমূল্যধন আট ও দশ মাত্রার বিভাগকে ‘পর্ব’ বলেই মনে করেন। বস্তুতঃ আট ও দশ মাত্রার বিভাগ ‘পর্ব’ নয়, চার-চার ও চার-চার-দুই পর্বের সমাবেশে গঠিত ‘পদ’ মাত্র। অনেক স্থলে পর্বযতি লুপ্ত হয় বলে দুই বা আড়াই পর্বের যুক্ত রূপকেই দীর্ঘ পর্ব বলে মনে হয়। যেমন—

হে মোর ছু^x ভাগা দেশ ॥ যাদের ক^x রেছ অপ^x মান,

অপমানে | হতে হবে ॥ তাহাদের | সবার স^x মান।

এখানে প্রতিপংক্তিতেই আছে আট ও দশ মাত্রার দুই ‘পদ’। অর্থাৎ পংক্তিগুলি দ্বিপদী। প্রথম পদে দুই ‘পর্ব’, দ্বিতীয় পদে আড়াই পর্ব। কিন্তু প্রথম পংক্তিতে তিনটি পর্বযতিই লুপ্ত, দ্বিতীয় পংক্তিতে শুধু শেষটি।

এ বিষয়ে মতপার্থক্য থাকলেও বাংলায় নয় মাত্রার পর্ব দেখা যায় না এবং ছয় মাত্রার দেড় পর্বকে নয় মাত্রার পর্ব বলা চলে না, এ বিষয়ে দুই জনই একমত। আর, এই দেড় পর্বের বিষয়ে উভয়ের মত রবীন্দ্রনাথের মত থেকে পৃথক্। ‘আধার রজনী পোহাল’-কে গীতছন্দে কি মনে করা হয় জানি না, পঠিতছন্দে এটা যে অনেকের কণ্ঠেই দেড় পর্বের রূপ নেয় একথা স্বীকার্য। অমূল্যধন এবং শৈলেন্দ্রকুমারের বিশ্লেষণ তারই পরিচায়ক।

নয়মাত্রা পর্বের নানারকম দৃষ্টান্ত রচনা করে রবীন্দ্রনাথ যে-ভাবে সেগুলির বিশ্লেষণ করেছেন তা সব ক্ষেত্রেই ছান্দসিকদের সমর্থন লাভ করবে কিনা সন্দেহ। কেননা, ও-সব দৃষ্টান্তের অন্যান্যরকম বিশ্লেষণ সম্ভব, হয়তো সমীচীনও। এগারো থেকে একুশ মাত্রা পর্যন্ত দীর্ঘতর ছন্দো-

বিভাগের যে-সব দৃষ্টান্ত তিনি দিয়েছেন, সে সম্বন্ধে একথা আরও বেশি প্রযোজ্য। এ স্থলে দৃষ্টান্তগুলির বিক্লেষণ নিম্নয়োজন।

এখানে শুধু এটুকু বলাই যথেষ্ট যে, অমূল্যধন ও শৈলেন্দ্রকুমারের বক্তব্য বিষয় ছিল নয় মাত্রার ‘পর্ব’, আর রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য বিষয় ছিল নয় মাত্রার ‘চাল’ (দ্রষ্টব্য ‘চাল’, পৃ ২৩৭-৩৮)। ‘চাল’ মানে পংক্তি। নয় মাত্রার চালের প্রসঙ্গ শেষ করে রবীন্দ্রনাথ ‘এগারো মাত্রার ছন্দ’ থেকে ‘একুশ মাত্রার ছন্দ’ পর্যন্ত বিভিন্ন আয়তনের পংক্তির দৃষ্টান্ত দিয়েছেন, পর্বের নয়। দুই পক্ষ দুই পরিভাষায় অর্থাৎ দুই ভাষায় কথা বলেছেন। ফলে, মূলপ্রশ্নের সহুত্তর পাওয়া সম্ভব হয়নি।

দ্বিতীয় পর্যায়

‘ছন্দের মাত্রা’

‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের দ্বিতীয়াংশে রবীন্দ্রনাথ নয়মাত্রা চালের ছন্দ সম্বন্ধে যে অভিমত প্রকাশ করেন, অমূল্যধন স্বভাবতঃই তাতে সন্তুষ্ট হতে পারেননি। কেননা, অমূল্যধনের প্রশ্ন ছিল নয় মাত্রার ‘পর্ব’ বাংলায় হতে পারে কিনা। রবীন্দ্রনাথের আলোচনায় সে প্রশ্নের উত্তর পাওয়া যায়নি। তাই অমূল্যধন ‘পরিচয়’ পত্রিকায় (১৩৪০ কার্তিক) ‘নয় মাত্রার ছন্দ’ নামে একটি প্রবন্ধ লিখে নিজের প্রশ্নটাকে স্পষ্টতর করতে প্রয়াসী হন। তিনি প্রবন্ধের সূত্রপাত করেন রবীন্দ্রনাথের ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের দ্বিতীয়াংশ সম্পর্কে নিম্নলিখিত মন্তব্য প্রকাশ করে।—

তাঁহার প্রবন্ধটি পড়িয়া মনে হইল তিনি ঠিক আমাদের প্রশ্নটির উত্তর দিবার চেষ্টা করেন নাই। নয় মাত্রার ‘চরণ’ লইয়া যে ছন্দোবদ্ধ হয়, তিনি তাহারই উদাহরণ দিয়াছেন, কিন্তু নয় মাত্রার ‘পর্ব’ লইয়া

ছন্দোবদ্ধ হয় কিনা তাহা বুঝাইবার বা দেখাইবার চেষ্টা করেন নাই। তিনি যে পর্বের কথা চিন্তা না করিয়া চরণের কথাই চিন্তা করিতেছিলেন তাহা ঐ প্রবন্ধের শেষ অংশ হইতেই বেশ বোঝা যায়।

—পরিচয় ১৩৪০ কার্তিক, পৃ ১৭৩-৭৪

অতঃপর অমূল্যধন ‘আধার রজনী পোহাল’ ইত্যাদি রচনাটির বিশ্লেষণ যে-ভাবে করেন, তারই প্রত্যুত্তরে ‘উদয়ন’ পত্রিকায় (১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ) প্রকাশিত হয় রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধ। ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণের সময় এর মুখবন্ধটুকু বর্জিত হয়। বর্তমান সংস্করণেও তাই হয়েছে। বর্জিত মুখবন্ধটুকু এই।—

বেশি দিনের কথা নয় তখন বাংলাদেশে শব্দভঙ্গ, ছন্দভঙ্গ প্রভৃতি বিষয়ে কেউ দৃষ্টিক্ষেপ বা হস্তক্ষেপ আরম্ভ করেননি। সেদিনকার সেই শাসনশঙ্কাহীন প্রজন্মের দিনে এইসকল তত্ত্ববিচারে সতর্কতার তাগিদ ছিল না। যদৃচ্ছাক্রমে ভুল কথা ও কাঁচা কথা বলবার সেই ছিল সত্যযুগ। হঠাৎ দেখি রচনালীলার আরামের দিন গেছে। এখন নিজের খেয়ালে কোনো একটা মত যদি খাড়া করি, সেই মুহূর্তে লেখনীদণ্ড চালনায় তাকে ভূমিসাৎ করবার মতো নির্মম লোকের অভাব আজ আর নেই। ইতিমধ্যে শৈথিল্যের অভ্যাস পাকা হয়ে গেছে। তাই হয়তো তত্ত্বালোচনার আসরে নিজের অগোচরেই কোনো ফাঁক দিয়ে ভুল বেরিয়ে পড়ে।

অল্প কয়েক দিন আগে নয় মাত্রার ছন্দ বানিয়েছি বলে দর্প করেছিলুম। আমার বহু পূর্বের একটা লেখা ছিল—

আধার রজনী পোহাল

জগৎ পুরিল পুলকে।

বিমল প্রভাত-কিরণে

মিলিল দ্ব্যলোক জ্বলোকে।

আমার দৃঢ় বিশ্বাস ছিল গানটি নয় মাত্র ছন্দে রচিত। আমার এই নিঃসংশয় স্পর্ধাটা হঠাৎ গেল যেন চড়ায় ঠেকে।

—উদয়ন ১৩৪১, জ্যৈষ্ঠ, পৃ ১৪১

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এই মুখবন্ধটুকু বর্জন করে তৎপরিবর্তে একটি নূতন বাক্য রচনা করে তার দ্বারাই ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের প্রথম ও দ্বিতীয় পর্ধ্যায়ের মধ্যে সংযোগ স্থাপন করা হয়েছিল।

এই দীর্ঘ প্রবন্ধেও অমূল্যধনের প্রশ্নের উত্তর পাওয়া যায়নি। তার কারণ একাধিক। বোধ করি অনেক স্থলেই রবীন্দ্রনাথের প্রতি নিয়ন্ত্রিত হয়েছে গীতছন্দের তালের দ্বারা, পঠিতছন্দের যতি ও প্রশ্বরের দ্বারা নয়। ‘আঁধার রজনী পোহাল’, এই গানের লাইনটার ছন্দ-বিশ্লেষণ তার অন্যতম প্রমাণ। দ্বিতীয়তঃ ‘পর্ব’ শব্দের বিশিষ্ট পারিভাষিক অর্থ রবীন্দ্রনাথের কাছে স্পষ্ট হয়নি। এটাও উভয়ের মতপার্থক্যের একটা কারণ। তৃতীয়তঃ, রবীন্দ্রনাথ নিজেকে যে পরিভাষা ব্যবহার করেছেন তাও স্থিরার্থক নয়। তার একটি দৃষ্টান্ত ‘কলা’। আঁধার রজনী পোহাল, মাথা তুলে তুমি, সকল বেলা কাটিয়া গেল, অন্তর তার কী বলিতে চায়, বারে বারে যায়— এই দৃষ্টান্তগুলির বিশ্লেষণের প্রতি মনোযোগ করলেই দেখা যাবে ‘কলা’ শব্দটা কখনও ব্যবহৃত হয়েছে পর্ব অর্থে, কখনও উপপর্ব অর্থে (পৃ ২৩৫-৩৬)। রবীন্দ্রনাথের মতে ‘বারে বারে যায় | চলিয়া’ ইত্যাদি শ্লোকটির প্রত্যেক পদে ‘দুই কলা এবং কলাগুলি ত্রৈমাত্রিক’। এই উক্তিটা বিভ্রান্তিকর। ‘দুই কলা’ কথায় মনে হয় প্রথম ‘কলা’ ছয়মাত্রার, দ্বিতীয় কলা তিনমাত্রার। ‘কলাগুলি ত্রৈমাত্রিক’ কথায় মনে হয় প্রত্যেক কলায় তিন মাত্রা। তা হলে তো এই পদটাকে তিন কলায় ভাগ করতে হয়, দুই কলায় নয়। যদি মানে হয় ছয় মাত্রার প্রথম কলাটি তিন মাত্রার

দুই ভাগে বিভাজ্য, তা হলে প্রশ্ন ওঠে ওই ত্রৈমাত্রিক বিভাগগুলির নাম কি ?

এরকম আরও একটি প্রশ্ন এই। ‘মেঘ ডাকে গম্ভীর গরজনে’ ইত্যাদি বারমাত্রার শ্লোকটি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেন—“আবৃত্তিকালে পদান্তের পূর্বে কোনো যতিই দিইনি, অর্থাৎ বারমাত্রা একটি ঘনিষ্ঠ গুচ্ছের মতোই হয়েছে। এই পদগুলিকে বারমাত্রার পদ বলবার কোনো বাধা আছে বলে আমি কল্পনা করতে পারিনে।...প্রত্যেক পদে তিন কলা, প্রত্যেক কলায় চার মাত্রা।” এই প্রবন্ধে ‘পদ’ শব্দটি অনেক স্থলেই ব্যবহৃত হয়েছে পংক্তি অর্থাৎ পূর্ণযতির বিভাগ অর্থে। এখানে ‘পদ’ কথার মানে পংক্তির বিভাগ। এই শ্লোকটিতে আছে দুই পংক্তি এবং প্রত্যেকটি পংক্তিই ত্রিপদী। তাঁর মতে এর প্রত্যেক পদে আছে তিনটি করে চারমাত্রার ‘কলা’ অর্থাৎ পর্ব। কিন্তু তিনি এই পদগুলিকে তিনটি কলায় বিচ্ছিন্ন করলেন কি উপায়ে, যদি পদান্তের পূর্বে কোথাও ‘কোনো যতিই’ না থাকে ? ‘যতিবিচ্ছেদঃ’। আমাদের উচ্চারণ তো একটানা শ্রোতের মতো চলে না। তার মাঝে মাঝেই ছেদ পড়ে। এই ছেদেরই নাম যতি। এই পদগুলিতেও ছেদ বা যতি আছেই। নতুবা উক্ত ‘কলা’-বিভাগই সম্ভব হত না। আসল কথা এই যে, রবীন্দ্রনাথ পদান্তযতিকেই যতি বলে স্বীকার করেছেন, কলাান্তযতিকে করেননি ; কারণ এই কলাযতি অতি ক্ষীণ প্রকৃতির, পদযতির মতো সহজগ্রাহ্য নয়।

‘আধার রজনী পোহাল’ ইত্যাদি শ্লোকটির রবীন্দ্রস্বীকৃত বিশ্লেষণও অল্পরূপভাবেই গ্রহণীয়। তাঁর মতে এই নয় মাত্রা একটি যতিহীন ‘ঘনিষ্ঠ গুচ্ছের মতোই’ উচ্চার্য। রবীন্দ্রনাথের উচ্চারণপদ্ধতি অম্লসরণ করলে বলতে হয়, এই গুচ্ছটি হচ্ছে আসলে একটি নয়মাত্রার পর্ব, তিনটি তিনমাত্রার উপপর্ব নিয়ে গঠিত। নয়মাত্রার পরে একটি পর্বযতি এবং

প্রত্যেক তিনমাত্রার পরে একটি করে অতিক্রীণ উপপর্বষতি বা উপষতি। পক্ষান্তরে ‘মেঘ ডাকে গম্ভীর গরজনে’ ইত্যাদি শ্লোকে বারমাত্রার পরে পদষতি, প্রত্যেক চারমাত্রার পরে অতিক্রীণ পর্বষতি এবং দুইমাত্রার পরে ক্রীণতর উপপর্বষতি বা উপষতি। দুটি দৃষ্টান্তের ছন্দে এই পার্থক্য।

অমূল্যধন কিন্তু ‘আধার রজনী পোহাল’ ইত্যাদিকে অন্যভাবে বিশ্লেষণের পক্ষপাতী। তাঁর মতে এই শ্লোকটিতে ছয়মাত্রার পর্বই মূলপর্ব। তিনি বলেন—

৩+৩+৩ এই সংকেতে নয় মাত্রার ছন্দ রচনা করিতে গেলে সাধারণতঃ তাহা (৩+৩)+৩ হইয়া দাঁড়ায়; অর্থাৎ যাহা নয়মাত্রার পর্ব বলিতে চাই তাহা ছয়মাত্রার একটি মূলপর্ব এবং তিনমাত্রার একটি অপূর্ণপর্বের সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায়।

—পরিচয় ১৩৪০ কার্তিক

শৈলেন্দ্রকুমারের ভাষায় এরকম নয়মাত্রার গুচ্ছ আসলে ছয়মাত্রা পর্বের দেড় পর্ব মাত্র। রবীন্দ্রনাথ বলেন কেউ যদি ইচ্ছা করেন তবে এরকম নয়মাত্রাকে ছয়মাত্রার দেড় পর্ব-রূপে পড়তে পারেন, তাকে বাধা দেওয়া যায় না; কিন্তু এক্ষেত্রে সেটা কবির অভিপ্রেত নয়, কবি এই শ্লোকের নয়মাত্রার বিভাগকে তিনটি ত্রৈমাত্রিক ‘কলা’ বা উপপর্ব নিয়ে গঠিত ‘একটি ঘনিষ্ঠ গুচ্ছের মতোই’ পড়ে থাকেন। এ বিষয়ে তাঁর শেষ কথা এই (পৃ ২২)।—

কোন ছত্র কী রকম ভাগ করে পড়তে হবে, এ নিয়ে মতান্তর হওয়া অসম্ভব নয়।...কবির কল্পনা এবং পাঠকের রুচিতে যদি অনৈক্য হয় তবে কোনো আইন নেই যা নিয়ে নালিশ চলতে পারে। বর্তমান প্রসঙ্গে আমার বক্তব্য এই যে, আমি যখন স্পষ্টতই আমার কোনো কাব্যের

ছন্দকে নয়মাত্রার বলছি তখন সেটা অম্লসরণ করাই বিহিত। হতে পারে তাতে কানের তৃপ্তি হবে না। না যদি হয় তবে সে দায় কবির।

—উদয়ন ১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ, পৃ ১৪৪

এ সম্বন্ধে মন্তভেদের কোনো অবকাশ আছে বলে মনে করি না। কবির পঠনপদ্ধতি স্বীকার করে নিলে নয়মাত্রার পর্বও স্বীকার্য এবং ‘আধার রজনী পোহাল’ ইত্যাদি রচনাটিও নয়মাত্রা পর্বের ভিত্তিতেই পঠনীয়।

তবে একথাও মানতে হবে যে, নয়মাত্রার পর্ব সাধারণতঃ দেখা যায় না, বিশেষতঃ পঠনীয় অর্থাৎ অ-গেয় কবিতায়। এসব স্থলে সাধারণতঃ ছয় মাত্রার পরে একটু হাঁফ ছাড়ার অর্থাৎ পর্বযতিস্থাপনের প্রবণতা দেখা যায়।

‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের শেষ দিকে তর্কটা পরিচালিত হয় আর-এক প্রশ্নের দিকে। ছন্দে পদ (পূর্ণযতির বিভাগ) প্রধান, না কলা (অর্থাৎ পর্ব বা লঘুযতির বিভাগ) প্রধান? এ সমস্যা অবশ্য কঠিন নয়। এ বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের শেষ কথাও সর্বতোভাবেই স্বীকার্য। কথাটা এই।—“ছন্দের স্বরূপনির্ণয় করতে হলে সমগ্রের মাত্রাসংখ্যা, তার কলাসংখ্যা ও কলাগুলির মাত্রাসংখ্যা জানা আবশ্যিক।” এখানে ‘সমগ্র’ মানে পূর্ণযতির বিভাগ বা পংক্তি এবং ‘কলা’ মানে পর্ব।

সর্বশেষে বলা প্রয়োজন যে, ১০৩ পৃষ্ঠায় ‘অন্তর তার কী বলিতে চায়’ ইত্যাদি শ্লোকটির মাত্রাগণনায় একটু ভুল হয়েছে। এর সমগ্র পদের (অর্থাৎ পংক্তির) মাত্রাসংখ্যা ‘সতর’ নয়, ‘উনিশ’। ‘উদয়ন’ পত্রিকায় প্রথমপ্রকাশ-কালে এবং ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণকালেও এই ভুলটি ছিল। বর্তমান সংস্করণে এই ভুলটির প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করার যথার্থ স্থান ১০৩ পৃষ্ঠার পাদটীকা।

ছন্দ-বিতর্কের পালাটা এখানেই শেষ হল বলা চলে। তার আরম্ভ ১৩৩৮ সালের অগ্রহায়ণ মাসে ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায়, আর তার সমাপ্তি ১৩৪১ সালের জ্যৈষ্ঠ মাসে ‘উদয়ন’ পত্রিকায়। বিতর্কটা অবশ্য আরও দীর্ঘকাল চলেছিল নানা পত্রপত্রিকাকে আশ্রয় করে। কিন্তু ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধ প্রকাশের পরে রবীন্দ্রনাথ আর এই বিতর্কের সঙ্গে যুক্ত থাকেননি।

এই বিতর্কের ইতিহাস অমুসরণের সৌকর্য্যার্থে নীচে তালিকা-আকারে এই বিতর্কযুগের প্রবন্ধাবলীর কালানুক্রমিক পরিচয় দেওয়া গেল। এটি অবশ্য তৎকালপ্রকাশিত সমস্ত ছন্দপ্রবন্ধের সম্পূর্ণ তালিকা নয়; ‘ছন্দ’ গ্রন্থ অমুসরণের পক্ষে অনাবশ্যক অনেক প্রবন্ধের নামই এই তালিকা থেকে বর্জিত হয়েছে। তবে এই বিতর্ক-ইতিহাসের সম্পূর্ণতার খাতিরে এই তালিকায় এমন কিছু-কিছু প্রবন্ধের নাম গৃহীত হল যা তৎকালীন বিতর্কিত বিষয়ের অমুখাবনের পক্ষে বিশেষ আবশ্যক এবং ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বিষয়বস্তুর পূর্ণপরিচয়লাভের পক্ষেও কিছু পরিমাণে সহায়ক।—

প্রবোধচন্দ্র	বাংলা অক্ষরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ	বিচিত্রা ১৩৩৮ অগ্রহায়ণ
রবীন্দ্রনাথ	বাংলা ছন্দ	বিচিত্রা ১৩৩৮ পৌষ
প্রবোধচন্দ্র	ছন্দ-জিজ্ঞাসা : প্রথম পর্ব	বিচিত্রা ১৩৩৮ মাঘ
রবীন্দ্রনাথ	ছন্দের হসন্ত হলন্ত	পরিচয় ১৩৩৮ মাঘ
প্রবোধচন্দ্র	ছন্দ-জিজ্ঞাসা : দ্বিতীয় পর্ব	বিচিত্রা ১৩৩৮ ফাল্গুন
মোহিতলাল	বাংলা ছন্দে প্রবোধচন্দ্রোদয়	শনিবারের চিঠি
		১৩৩৮ ফাল্গুন
প্রবোধচন্দ্র	ছন্দ-জিজ্ঞাসা : তৃতীয় পর্ব	বিচিত্রা ১৩৩৯ বৈশাখ
উপেন্দ্রনাথ	ছন্দের দ্বন্দ্ব	বিচিত্রা ১৩৩৯ বৈশাখ

দিলীপকুমার	পাঠকগোষ্ঠী ^১	পরিচয় ১৩৩২ বৈশাখ
প্রবোধচন্দ্র	ছন্দ-বিচার	বিচিত্রা ১৩৩২ জ্যৈষ্ঠ
রবীন্দ্রনাথ	কবির পুনশ্চ বক্তব্য	বিচিত্রা ১৩৩২ জ্যৈষ্ঠ
অমূল্যধন	ছন্দের দ্বন্দ্ব (?)	বিচিত্রা ১৩৩২ আষাঢ়
শৈলেন্দ্রকুমার	ছন্দ-ধ্বজ	বিচিত্রা ১৩৩২ আষাঢ়
শৈলেন্দ্রকুমার	ছন্দ-রণ	বিচিত্রা ১৩৩২ শ্রাবণ
রবীন্দ্রনাথ	ছন্দ-বিতর্ক	পরিচয় ১৩৩২ শ্রাবণ
অনিলবরণ	বাংলা ছন্দে হসন্ত	উত্তরা ১৩৩২ শ্রাবণ
প্রবোধচন্দ্র	বাংলা স্বরবৃত্ত ছন্দের স্বরূপ	বিচিত্রা ১৩৩২ ভাদ্র
অমূল্যধন	ছন্দ-ধ্বজের নিয়মন	বিচিত্রা ১৩৩২ আশ্বিন
রবীন্দ্রনাথ	নবছন্দ	পরিচয় ১৩৩২ কার্তিক
দিলীপকুমার	বাংলা ছন্দ ও প্রবোধচন্দ্র	বিচিত্রা ১৩৩২ পৌষ
শৈলেন্দ্রকুমার	ছন্দ-মুদ্রাগ্রন্থি	বিচিত্রা ১৩৩২ মাঘ
অমূল্যধন	বাংলা ছন্দ ও দিলীপকুমার	বিচিত্রা ১৩৩২ ফাল্গুন
রবীন্দ্রনাথ	সংস্কৃত কাব্যের অনুবাদ	উদয়ন ১৩৪০ জ্যৈষ্ঠ
অমূল্যধন	নয় মাত্রার ছন্দ	পরিচয় ১৩৪০ কার্তিক
রবীন্দ্রনাথ	ছন্দ	উদয়ন ১৩৪১ বৈশাখ
রবীন্দ্রনাথ	গদ্যছন্দ	বঙ্গশ্রী ১৩৪১ বৈশাখ
রবীন্দ্রনাথ	ছন্দের মাত্রা	উদয়ন ১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ
প্রবোধচন্দ্র	বাংলা কবিতায় সংস্কৃত ছন্দ	ভারতবর্ষ ১৩৪১ অগ্রহায়ণ

১৩৪১ সালের বৈশাখ মাসে প্রকাশিত 'ছন্দ' ও 'গুণছন্দ'-নামক প্রবন্ধ-দুটি এই বিতর্কযুগের অন্তর্ভুক্ত হলেও কোনো বিতর্কের সঙ্গে যুক্ত নয়।

১ 'পাঠকগোষ্ঠী' বিভাগে রবীন্দ্রনাথের 'ছন্দের হসন্ত হলন্ত' সম্বন্ধে সম্পাদকসমীপে দিলীপকুমারের পত্র।

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণ, রচনাবলী-সংস্করণ ও বর্তমান সংস্করণে ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের দুই পর্যায়েই পাঠে কোনো প্রভেদ নেই।

রবীন্দ্রসদনে ‘নবছন্দ’ (অর্থাৎ ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ তৃতীয় পর্যায় ও ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রথম পর্যায়) প্রবন্ধের পাণ্ডুলিপি আছে। ৩২-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ১-১২। পাণ্ডুলিপিতে প্রবন্ধের নাম নেই, রচনার তারিখ ১৯৩২ জুলাই ৩০। ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের পাণ্ডুলিপিও আছে রবীন্দ্রসদনে। ৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ১-২৬ এবং ৩৬-৩৭। পাণ্ডুলিপিতে প্রবন্ধের নাম আছে ‘ছন্দের মাত্রা’, কিন্তু রচনার তারিখ নেই।

ছন্দের প্রকৃতি

কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত

১৩৩৯ সালের কার্তিক মাসে ‘নবছন্দ’ প্রকাশের পরে প্রায় দেড় বৎসর কাল রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিষয়ক আর কোনো প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়নি। কিন্তু বাংলা সাহিত্যে তখনও ছন্দের আলোচনা চলছে প্রবলভাবেই। এই আলোচনায় যোগ না দিলেও রবীন্দ্রনাথ তখনও এ বিষয়ে উদাসীন ছিলেন না। তার কিছু প্রমাণ আছে তাঁর তৎকালীন ছন্দ-পরীক্ষণের মধ্যে। এই পরীক্ষণের পরিচয় পাওয়া যায় ‘পরিশেষ’ (১৩৩৯ ভাদ্র) এবং ‘পুনশ্চ’ (১৩৩৯ আশ্বিন) কাব্যের অনেকগুলি রচনায়। শুধু পরীক্ষণ নয়, ছন্দ-বিশ্লেষণের প্রতিও যে তিনি উদাসীন ছিলেন না, তার প্রমাণ আছে সেই সময়কার ইতিহাসে। তৎকালীন ‘বিশ্বভারতী নিউজ’ পত্রিকার একটি সংবাদ এই।—

Gurudev is speaking on Bengali Prosody on Thursday evenings. The first two lectures took place on the 20th and 27th July last.

—Visva-Bharati News, 1933 August, p. 10

বিশ্বভারতীতে কথিত এই যে ছন্দ-বক্তৃতামালা^১, তার পরিণতি ঘটে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ছন্দপ্রবন্ধ-রচনায়। প্রবন্ধটি পঠিত হয় ১৯৩৩ সালের ১৬ সেপ্টেম্বর তারিখে।^২—

Dr. Rabindranath Tagore will deliver his next lecture as the University Professor of Bengali, in the Senate Hall, College Square today at 5 P. M. The lecture will deal with Bengali Prosody.

—*The Statesman*, 1933 September 16

এই প্রসঙ্গে বলা প্রয়োজন যে, রবীন্দ্রনাথ ১৯৩২ সালের পরলা অগস্ট থেকে দুই বৎসরের জন্য কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা-সাহিত্যের অধ্যাপক-রূপে কাজ করেছিলেন।^৩ বাংলার অধ্যাপক-রূপে তিনি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে যে-কয়টি প্রবন্ধ^৪ পাঠ করেছিলেন,

১ দ্রষ্টব্য প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়-প্রণীত ‘রবীন্দ্রজীবনী’ তৃতীয় খণ্ড (১৩৬৮ অগ্রহায়ণ), পৃ ৪৮২।

২ দ্রষ্টব্য *Visva-Bharati News*, 1933 October-November, p 26; পূর্বোক্ত ‘রবীন্দ্রজীবনী’ তৃতীয় খণ্ড (১৩৬৮), পৃ ৪৮৭ এবং প্রমথ চৌধুরীকে লিখিত ১১৩-সংখ্যক পত্র—‘চিঠিপত্র’ পঞ্চম খণ্ড (১৩৫২ পৌষ), পৃ ২৯৮।

৩ দ্রষ্টব্য কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সিণ্ডিকেট সভার ১৯৩২ জুলাই ১৫ তারিখের অধিবেশনের কার্যবিবরণ, বিষয়সংখ্যা ৭০ ও সেনেট-সভার ১৯৩২ জুলাই ২৩ তারিখের অধিবেশনের কার্যবিবরণ, বিষয়সংখ্যা ১; এবং পূর্বোক্ত রবীন্দ্রজীবনী তৃতীয় খণ্ড (১৩৬৮); পৃ ৪৩৮।

৪ বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপক-রূপে তিনি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে এই কয়টি প্রবন্ধ পাঠ করেন— বিশ্ববিদ্যালয়ের রূপ (১৯৩২ ডিসেম্বর), শিক্ষার বিকিরণ (১৯৩৩ ফেব্রুয়ারি), ছন্দ (১৯৩৩ সেপ্টেম্বর ১৬), গদ্য-ছন্দ (তারিখ অজ্ঞাত), সাহিত্যভঙ্গ (১৯৩৪ ফেব্রুয়ারি ৮) এবং সাহিত্যের তাৎপৰ্য (১৯৩৪ জুলাই ১৬)। ‘নানুয়ের ধর্ম’ নামে তাঁর কর্মলা-বক্তৃতামালাও পঠিত হয় এই সময়েই—১৯৩৩ জানুয়ারি ১৬, ১৮ ও ২০ তারিখে।

১৯৩৩ সালের ১৬ সেপ্টেম্বর তারিখে পঠিত এই ছন্দের প্রবন্ধটি তারই অন্যতম।

অতঃপর এই প্রবন্ধটি প্রকাশিত হয় ‘উদয়ন’ পত্রিকায় ১৩৪১ সালের বৈশাখ-সংখ্যায়। পত্রিকায় প্রকাশকালে প্রবন্ধটির নাম ছিল ‘ছন্দ’। ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণকালে প্রবন্ধটির নূতন নামকরণ প্রয়োজন হয়। তখন এটিকে নাম দেওয়া হয় ‘বাংলা ছন্দের প্রকৃতি’। বাহুল্যবোধে বর্তমান সংস্করণে ‘বাংলা’ বিশেষণটি বর্জিত হয়েছে।

‘উদয়ন’ পত্রিকায় তথা প্রথম সংস্করণে এই প্রবন্ধটি বিভিন্ন বিভাগে বিভক্ত-করা ছিল না। অর্থগ্রহণের সৌকর্যার্থে বর্তমান সংস্করণে এটিকে চারটি বিভাগে বিভক্ত করা হল। প্রথম সংস্করণে এর বিভিন্ন বিভাগে যে-সব পরিবর্তন করা হয়েছিল, নীচে যথাক্রমে তার পরিচয় দেওয়া গেল।

অন্যান্য কোনো কোনো প্রবন্ধের ন্যায় এই প্রবন্ধেরও মুখবন্ধটি গ্রন্থভুক্তিকালে বর্জিত হয়। এই সংস্করণেও তাই হয়েছে। সম্পূর্ণতা স্বাক্ষর প্রয়োজনে ‘উদয়ন’ থেকে মুখবন্ধটি এখানে তুলে দেওয়া গেল।—

“শিব ছিলেন নিশ্চেষ্ট নিষ্ক্রিয়, উমা তাঁর স্তব্ধতাকে দিলেন নাড়িয়ে, সেই মিলন থেকে জন্মালেন স্বর্গজয়ী কুমার।

‘বিখে আছে ভার পদার্থ, সেটা স্তব্ধ; আর আছে বেগ, সেটা চলিযু। এদের শুভপরিণয় থেকে জন্মায় ছন্দ; এই ছন্দ রূপবান, গতিশীল।”

এই মুখবন্ধবর্জন ছাড়া প্রথম সংস্করণে এই প্রথম বিভাগে আর কোনো পরিবর্তন করা হয়নি।

দ্বিতীয় বিভাগটিকে প্রথম সংস্করণে মূলপ্রবন্ধ থেকে বিচ্ছিন্ন করে ও কিছু পরিবর্তিত করে ‘পদ্যছন্দ’ নামে সংকলন করা হয়েছিল গ্রন্থশেষের ‘মোটকথা’ অধ্যায়ে। রচনাবলী-সংস্করণেও তাই করা

হয়েছে। বর্তমান সংস্করণে এই বিভাগটিকে ‘উদয়নে’ প্রকাশিত প্রবন্ধের
অনুসরণে যথাস্থানেই স্থাপন করা গেল। প্রথম সংস্করণে এই বিভাগটিতে
যে-সব পরিবর্তন করা হয়েছিল, নীচে তার নির্দেশ দেওয়া গেল।

প্রথম সংস্করণে এই দ্বিতীয় বিভাগের মুখবন্ধ (বর্তমান সংস্করণে
বন্ধনীবন্ধ) -অংশটুকু বর্জিত হয়েছিল।

‘হুনিরিড শ্যামলতা উঠিয়াছে জেগে’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটির (পৃ ১১২)
পরবর্তী অনুচ্ছেদের প্রথম তিনটি বাক্য (‘হৃন্দের দুটি জ্বিনিস...অংশ-
যোজনায়’) প্রথম সংস্করণে বর্জিত হয়েছিল এবং তার স্থলে নূতন
যোজনা করা হয়েছিল নিম্নলিখিত অংশটি।—

“অনেকগুলি ছন্দ আছে যাতে খানিকটা করে বড়ো মাত্রাকে একটি
করে ছোটো মাত্রা দিয়ে বাধা দেবার কায়দা দেখা যায়। দশমাত্রার ছন্দ
তার দৃষ্টান্ত। এর ভাগ— আট+দুই, অথবা, চার+চার+দুই।

মোর পানে | চাহ মুখ | তুলি |

পরশিব | চরণের | ধূলি |

ছয়মাত্রার ছন্দেও এরূপ বড়ো-ছোটোর ভাগ চলে। সে ভাগ—
ছয়+দুই, অথবা, তিন+তিন+দুই। যেমন—

আধিতে | মিলিল | আধি |

হাসিল | বদন | ঢাকি |

মরম-বারতা শরমে মরিল

কিছু না রহিল বাকি।”

১২০-২১ এবং ১২২-২৪ পৃষ্ঠার বন্ধনীবন্ধ দুটি অংশও প্রথম সংস্করণে
বর্জিত হয়েছিল। কিন্তু এই দুটি অংশের ছন্দোগত তথা ঐতিহাসিক
তথ্যগত গুরুত্ব কম নয়।

‘হৃন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের এই দ্বিতীয় বিভাগে ‘দুইমাত্রামূলক’ ও

‘তিনমাত্রামূলক’ ছন্দের পার্শ্বক্য সম্বন্ধে আলোচনা আছে দুই জায়গায়— ১২১ পৃষ্ঠার একটি অংশে (‘তিন-তিন মাত্রায় যাব গ্রন্থিষোক্তনা... কারণ পয়ার স্থিতিস্থাপক’) এবং ১২৪-২৫ পৃষ্ঠার একটি অংশে (‘যেমন দুইমাত্রামূলক পয়ার... কারণে উঠে ভরিয়া’)। প্রথম সংস্করণে এই দুই অংশের মধ্যবর্তী বক্তব্যটুকু বর্জিত এবং উক্ত দ্বিতীয় অংশটুকু প্রথম অংশের পূর্বে স্থাপিত হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে উদয়নের পাঠক্রমই রক্ষিত হল। এ ক্ষেত্রে রচনাবলী-সংস্করণে প্রথম সংস্করণের পাঠক্রম অক্ষুণ্ণ হয়েছে।

তৃতীয় বিভাগের তৃতীয় অঙ্কচ্ছেদের পরে ও চতুর্থ অঙ্কচ্ছেদের পূর্বে প্রাকৃতবাংলার গদ্য সম্বন্ধে কিছু দীর্ঘ একটা মন্তব্য ছিল। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এই অংশটা বর্জিত হয়। বিষয়টা প্রত্যক্ষতঃ ছন্দ-বিষয়ক নয় বলে বর্তমান সংস্করণেও সেটা গৃহীত হয়নি। বক্তব্যটা ছন্দোগত না হলেও ভাবারীতি সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের অভিমতের গুরুত্ব-বিবেচনায় ওই বর্জিত অংশটুকু এখানে তুলে দেওয়া গেল।—

প্রাকৃতবাংলার গদ্যের প্রতি বিশেষভাবে কান দিয়ে দেখলে বুঝব সাধুরীতির বাংলার থেকে তার সুরের তফাত কতখানি। একটা ঝড়ের বর্ণনা করা যাক,—একটু ফলাও জায়গা দেব, যাতে সে খেলতে পারে। শ্রোতার ধৈর্যচ্যুতি না হয় এই কামনা করি।

মেঘে মেঘে লাগল ঠেলাঠেলি, সূর্যাস্ত-আকাশের সোনার পাঁচিল ডিঙিয়ে বায়ববেগে বেরিয়ে পড়ল মেঘের ভিড়,—যেন ইন্দ্রলোকের আঙুন-লাগা হাতিশালা থেকে ঐরাবতের কালো কালো বাচ্ছাগুলো ছুটছে গাঁগাঃ শব্দে শুঁড় আছড়িয়ে। ছেঁড়া-ছেঁড়া মেঘের গায়ে গায়ে দগ্নদগ্ন করেছে লাল আলো, যেন ছিটকে-পড়া রক্ত। বিদ্যুৎ লাক মারছে মেঘের থেকে মেঘে, চালাচ্ছে তার ঝকঝকে খাঁড়া, বজ্রশব্দে গর্জছে উঠছে দ্বিগন্ত ডাক-ছাড়া অন্তর মতো। উত্তর-পশ্চিমের আমবাগানে শোনা গেল

সোঁ সোঁ করে হাঁগিরে-ওঠা একটা আওয়াজ, এসে পড়ল পাটকিলে
রঙের অঙ্ককার, শুকনো ধুলোর দহ-আটকানো তুকার। বাতাসের
ঝটকা আসে, ছুঁড়ে ছুঁড়ে ছড়ায় ভালের টুকরো, শুকনো পাতা, চোখে
মুখে ছিটোতে থাকে কঁকরগুলো; আকাশটা ধেন ভুঙে-পাওয়া।
পথিক উলুড় হয়ে শুয়ে পড়ছে মাটিতে, ঘন আধির ভিতর থেকে উঠছে
ঘরহারা গোকুর উত্তরোল ডাক, দু'রে নদীর ঘাটে হৈ হৈ রথ। বোঝা
গেল না কোন্ দিকে হুড়মুড় হুড়দাড় করে কী একটা ভেঙে-চূরে পড়ল;
বুক জরজর করছে, ভাবনা উঠছে— কী হল, কী হল। কাকগুলো মাটির
উপর মুখ খুবড়িয়ে ঠোঁট দিয়ে ঘাস ধরছে কাষড়িয়ে, খাকা খেয়ে বাচ্ছে
সরে সরে, ঝটপট করছে পাখা-জুটো। নদীপথের বাঁশঝাড় ঝড়ের
রাস্তায় লুটিয়ে লুটিয়ে মরিয়া হয়ে ভাল আছড়িয়ে দোহাই পাড়তে
লাগল। তীক্ষ্ণ হাওয়া অঙ্ককারের পাঞ্জরের ভিতর দিয়ে সাঁই সাঁই
ঢালাচ্ছে শব্দের ছুরি। জলে স্থলে শূন্যে উঠছে একটা ঘুরশাক-খাওয়া
আতঙ্ক। হঠাৎ সোঁদা গন্ধের দীর্ঘনিশ্বাস উঠল মাটি থেকে, মূহূর্তে
এসে পড়ল বৃষ্টি প্রবল বাপটায়, হাওয়ার চোটে জলের কোঁটা শুঁড়িয়ে
গিয়ে পাতলা পর্দায় ঢেকে ফেললে সমস্ত বন, আড়াল করলে মন্দিরের
চূড়ো, কঁাসরঘণ্টার ঢং ঢং শব্দের দিল মুখচাপা। রাত তিন পহরে থেমে
এল ঝড়বৃষ্টি, কালী হয়ে এল অঙ্ককার নিকবশাখরের মতো; কেবলি
চলল ব্যাঙের ডাক, ঝিঁঝিঁ পোকায় শব্দ, আর ধেন স্বপ্নে আঁতকে-ওঠা
দমকা হাওয়ায় থেকে থেকে জল-ঝরানো ঝাউএর বরঝরানি।

এই বর্ণনার ভাষাকে তার স্বভাব থেকে ছিনিয়ে নিয়ে সাধুশ্রেণীতে
সুস্থ করে নেওয়া যেতে পারে, যে-প্রণালীতে দোর্দণ্ডপ্রতাপ শান্তিড়ি
শোখন করেন ভিন্নদেশী বধুর রীতি। পরীক্ষায় ফুল মার্ক পাবার
প্রলোভনেও এ নির্ভর কাজে অগ্রসর হতে পারব না।

চতুর্থ বিভাগে কোনো পরিবর্তন করা হয় নি। ‘উদয়ন’ এবং প্রথম ও দ্বিতীয় সংস্করণের পাঠ অভিন্ন।

বিষয়বস্তুর দিক্ থেকে বর্তমান সংস্করণে উদয়নে প্রকাশিত মূলপাঠই যথাগম্ভব অমুসৃত হয়েছে। কিন্তু ভাষার দিক্ থেকে অমুসৃত হয়েছে প্রথম সংস্করণের পাঠ। কেননা, প্রথম সংস্করণে গ্রহণকালে কোনো কোনো স্থলে ‘উদয়ন’এর ভাষাকে কিছু পরিমাণে মার্জিত ও পরিবর্তিত করা হয়েছে। এসব ছোটখাট পরিবর্তনের পরিচয় দেওয়া নিম্নয়োজন। কেবল একটি শব্দ উল্লেখযোগ্য। উদয়নে ইংরেজি symmetry শব্দের বাংলা করা হয়েছিল ‘সংসাম্য’। প্রথম সংস্করণে এটাকে বদলে করা হয়েছিল ‘সম্মিতি’। বর্তমান সংস্করণেও তাই রাখা হয়েছে (পৃ ১২৬, ১৩৩)।

রবীন্দ্রনাথের বিশ্বাস ছিল আঠার মাত্রার ‘মহাপয়ার’ তাঁর ‘অগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথের সৃষ্টি’ (পৃ ১২০) এবং ‘এর প্রথম প্রবর্তন’ তাঁর ‘স্বপ্নপ্রয়াগ’ কাব্যে (পৃ ৪৬)। বস্তুতঃ মহাপয়ার সৃষ্টির কৃতিত্ব দ্বিজেন্দ্রনাথের প্রাপ্য নয়, রক্তলালের পদ্মিনী-উপাখ্যান কাব্যে (১৮৫৮) এর প্রয়োগ দেখা যায় (দ্রষ্টব্য পৃ ২৫৪)।—

যথা শেফালিকা ফুল বিতরিয়া গন্ধ মনোহর।

প্রভাতে নিস্তেজ হয়ে ঝরি পড়ে ধরণী-উপর ॥

সেইরূপ অরিসিংহ যুদ্ধে যুদ্ধে হয়ে বলহত।

অস্ত্রাঘাতে রক্তপাতে অবশেষে জীবন-বিগত ॥

—পদ্মিনী-উপাখ্যান, অরিসিংহের যুদ্ধ

একথা অবশ্য স্বীকার করতে হবে যে, দ্বিজেন্দ্রনাথ মহাপয়ারের স্রষ্টা না হলেও মহাপয়ারের প্রয়োগবৈচিত্র্যসৃষ্টিতে তাঁর কৃতিত্ব আছে। প্রথমতঃ, মহাপয়ারে প্রবহমানতা-প্রবর্তনের কৃতিত্ব সম্ভবতঃ তাঁরই প্রাপ্য। ‘স্বপ্নপ্রয়াগ’ কাব্য (১৮৭৫) থেকে রবীন্দ্রনাথ ‘গভীর

পাতাল' ইত্যাদি যে দৃষ্টান্তটি (পঞ্চম সর্গ) উদ্ধৃত করেছেন (পৃ ৪৬, ১২০-২১), তার প্রবহমান গতিটি বিশেষভাবে লক্ষণীয়। মহাপয়ার বিজ্ঞেন্দ্রনাথের সৃষ্টি বা প্রথম প্রবর্তন, রবীন্দ্রনাথ একথা বলেছিলেন সম্ভবতঃ এই প্রবহমানতার কথা মনে রেখেই। বোধ করি সেইজন্যই তিনি দুই বারই ওই একই দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত করেছেন। অপ্রবহমান মহাপয়ারের দৃষ্টান্ত আছে 'স্বপ্নপ্রয়াণ'এর অনেক স্থলেই। এস্থলে বলা সংগত যে, উক্ত দৃষ্টান্তটি শুধু প্রবহমান নয়, অনেকাংশে সমিলও বটে, কয়েক পংক্তি অমিলও আছে। দ্বিতীয়তঃ বিভিন্ন আয়তনের পংক্তির সঙ্গে আঠার মাত্রার মহাপয়ার পংক্তি যুক্ত করে বৈচিত্র্যসৃষ্টিরও অনেক নিদর্শন আছে 'স্বপ্নপ্রয়াণ' কাব্যে। দৃষ্টান্ত-স্বরূপ এই কাব্যের প্রথম শ্লোকটিই উদ্ধৃত হতে পারে।—

স্থিতিতে ডুবিয়া গেল জাগরণ,
সাগরসীমায় যথা অন্ত যায় জলন্ত তপন।

রবীন্দ্রনাথের সংগৃহীত লালন ফকিরের কতকগুলি গান প্রকাশিত হয় ১৩২২ সালে প্রবাসী পত্রিকার 'হারামণি' বিভাগে। 'ছন্দের প্রকৃতি' প্রবন্ধে উদ্ধৃত দুটি গানও প্রবাসীতে প্রকাশিত উক্ত গানগুলির মধ্যে স্থান পেয়েছিল। কিন্তু এই প্রবন্ধে ধৃত পাঠে এবং প্রবাসীর পাঠে কিছু পার্থক্য দেখা যায়।' নীচে প্রবাসীর পাঠ উদ্ধৃত হল। এর সঙ্গে আলোচ্যমান প্রবন্ধের পাঠ মিলিয়ে দেখলেই দুই পাঠের পার্থক্য বোঝা যাবে।—

১ দ্রষ্টব্য পৃ ১৩০, পাদটীকা ২। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়-প্রকাশিত 'লালন-গীতিকাব্য' গ্রন্থেও (১৯৫৮) এই দুটি গান আছে— যথাক্রমে ৭-সংখ্যক ও ৪১৪-সংখ্যক গান। এই গ্রন্থের পাঠও 'প্রবাসী' তথা 'ছন্দ' পুস্তকের পাঠ থেকে কতকংশে পৃথক।

আছে বার মনের মাহুষ মনে সে কি জপে মালা ।
 অতি মির্জনে বলে বলে দেখছে খেলা ।
 কাছে রয়ে, ডাকে তারে, উচ্চস্বরে কোন্ পাগলা ;
 ওরে যে যা বোঝে, তাই সে বুঝে থাকে রে তোলা ।
 যথা বার ব্যথা নেহাত, সেইখানে হাত, ডলামলা ;
 ওরে তেমনি জেনো মনের মাহুষ মনে তোলা ।
 যে জন দেখে সে রূপ, করিয়ে চুপ রয় নিরালা,
 ও সে লালন ভেঁড়োর লোকজানান হরি বলা,

মুখে হরি হরি বলা ॥

—প্রবাসী ১৩২২ আশ্বিন, পৃ ৬২৭

এমন মানব-জনম আর কি হবে ।

মন, যা কর স্বরায় কর রে স্বরায় কর এই তবে ॥

অনন্ত রূপ সৃষ্টি করলেন সাঁই,

শুনি, মানবের তুলনা কিছুই নাই,

দেবদানবগণ করে আরাধন

জনম নিতে মানবে ॥...

মাহুষে হবে মাধুর্যভজন,

তাইতে, মানস রূপ এই গঠিল নিরঞ্জন,

এবার, ঠেকিলে আর

না দেখি কিনার, .

লালন কয় কাতরভাবে ॥

—প্রবাসী ১৩২২ পৌষ, পৃ ২৯৩

দুই পাঠে ভাষাগত পার্থক্য থাকলেও প্রাকৃতবাংলা, ছন্দের
 যে-বৈশিষ্ট্যের জন্য লালনের গান উদ্ভূত হয়েছে তা আছে উভয় পাঠেই ।
 রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-চিন্তার প্রকৃষ্টতম নিদর্শন এই 'ছন্দের প্রকৃতি'

প্রবন্ধটি। বাংলা ছন্দের প্রকৃতি ও তার বিশ্লেষণ সম্বন্ধে তাঁর সূচিস্থিততম অভিমত প্রকাশ পেয়েছে এই প্রবন্ধটিতেই। প্রাকৃতবাংলার ছন্দ সম্বন্ধে একথা বিশেষভাবে প্রযোজ্য। প্রবন্ধটির এই গুরুত্বের কথা বিবেচনা করেই রবীন্দ্রনাথ ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এটিকে দ্বিতীয় স্থান দিয়েছিলেন ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের পরেই। রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-চিন্তার বিবর্তনধারা অনুধাবন করবার অতিপ্রায়ে বর্তমান সংস্করণে প্রবন্ধগুলি সাজানো হয়েছে যথাসম্ভব কালক্রম-অনুসারে। তাই এই প্রবন্ধটি স্থান পেয়েছে মূলগ্রন্থের শেষ ভাগে।

‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের পরিশেষে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন, “ছন্দ সম্বন্ধে আরো কিছু বলা বাকি রইল, আর কোনো সময়ে বলবার ইচ্ছা আছে”। তাঁর এই ইচ্ছা পূর্ণ হয়েছে অংশতঃ ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধে (১৩৪১) এবং অংশতঃ ‘চলতি ভাষার ছন্দ’ (১৩৪৫) প্রবন্ধে। তৎকালে বাংলা-সাহিত্যে পদ্য ও গদ্য ছন্দ নিয়ে যে-সব আলোচনা চলছিল, সে সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের সর্বশেষ অভিমত প্রকাশ পেয়েছে এই তিনটি প্রবন্ধে।

চলতি ভাষার ছন্দ

প্রথম সংস্করণে ও রচনাবলী-সংস্করণে এই প্রবন্ধটি নেই। বর্তমান সংস্করণে এটি প্রথম সংকলিত হল ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থের একাদশ অধ্যায় থেকে। এর নামকরণ হয়েছে প্রবন্ধে ব্যবহৃত একটি বাক্যাংশ থেকে।

‘ছন্দ’ গ্রন্থ প্রকাশিত হয় ১৩৪৩ সালে। এই গ্রন্থের নানা প্রবন্ধে সাধুবাংলা ও চলতিবাংলা ছন্দের পার্থক্য নিয়ে যে-সব আলোচনা করা হয়েছে, রবীন্দ্রনাথের মন তাতে সম্পূর্ণ তৃপ্ত হতে পারেনি বলে মনে হয়। তাই তিনি সে বিষয়টা আরও ভালো করে পরিস্ফুট করতে প্রবৃত্ত হন ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থের (১৩৪৫) একাদশ অধ্যায়ে। এই হিসাবে

এ আলোচনাটি ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের প্রাকৃতবাংলাছন্দ-বিষয়ক আলোচনা-অংশের পরিপূরক বলে গৃহীত হতে পারে।

‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থের একাদশ অধ্যায়ে বাংলা ছন্দের সর্বাঙ্গীণ পরিচয় দেবার প্রয়াস নেই। আছে শুধু চলতিবাংলা ছন্দের স্বরূপ এবং সাধুবাংলা ছন্দের সঙ্গে এর পার্থক্য নির্ণয়ের চেষ্টা। চলতি-বাংলার ছন্দ বা ছড়ার ছন্দ সম্বন্ধে তাঁর শেষ বক্তব্য (পৃ ১৪২) এই।—“সেটা পয়ার হলেও অক্ষরগোনা পয়ার হবে না, সে হবে মাত্রাগোনা পয়ার। কিন্তু কথাটা ঠিক হল না, বস্তুতঃ সাধুভাষার পয়ারও মাত্রাগোনা”। অর্থাৎ রবীন্দ্রনাথ বলতে চান যে, সাধুবাংলার পয়ার ও চলতিবাংলার পয়ার দুই-ই চোদ্দমাত্রা-পরিমিত বটে, কিন্তু এই দুইএর মাত্রাগণনার প্রণালীতে পার্থক্য আছে। পার্থক্যটা এই যে, সাধুবাংলার ছন্দে শব্দের অন্তস্থিত ‘হসন্ত’ বর্ণগুলির বাঁধন থাকে ‘আলগা’, তাই এগুলি পরবর্তী শব্দের প্রথম বর্ণের সঙ্গে ‘লেগে যায়’ না, অর্থাৎ উক্ত প্রথম বর্ণের সঙ্গে যুক্তরূপ ধারণ করে না। পক্ষান্তরে চলতিবাংলার ছন্দে শব্দের অন্তস্থিত ‘হসন্ত’ বর্ণের বাঁধন আলগা থাকে না, পরবর্তী শব্দের প্রথম বর্ণের সঙ্গে লেগে গিয়ে যুক্তরূপ ধারণ করে। এ স্থলে তিনি বিনা বাক্যে ধরে নিয়েছেন যে, উভয় রীতির ছন্দেই শব্দমধ্যবর্তী ‘হসন্ত’ বর্ণ আলগা না থেকে পরবর্তী বর্ণের সঙ্গে লগ্ন বলেই গণ্য হয়। রবীন্দ্রনাথ বোঝাতে চান যে, ‘সতত হে নদ তুমি পড় মোর মনে’—এই লাইনটার ‘নদ তুমি’ ও ‘মোর মনে’ এই দুটি অংশের দ্ এবং র্ পরবর্তী ত্ এবং ম-র সঙ্গে লেগে গিয়ে দ্ত্ ও র্ম এরকম যুক্তরূপ নেয়নি। চলতিবাংলার ছন্দে আমাদের উচ্চারণ এই যুক্তরূপকেই স্বীকার করে নেয়। সাধু ছন্দের উচ্চারণরীতি ‘মোর মনে’ অংশটাকে ‘মোর্মনে’ রূপে ‘জোড় বাঁধতে বাধা’ দেয়, অথচ চলতি ছন্দের উচ্চারণ ‘এপার গঙ্গা’-কে ‘এপারগঙ্গা’-রূপে জোড় বাঁধতেই সহায়তা করে।

পারিভাষিক পদ্ধতিতে বললে বলতে হয়—‘ন-দ্ তুমি’ ও ‘মো-র মনে’ অংশদ্বিটিতে ‘নদ্’ ও ‘মো-র’ এই দুটি দলের উচ্চারণ প্রসারিত, পক্ষান্তরে ‘এপার গঙ্গা’ ও ‘ওপার গঙ্গা’ অংশ-দ্বিটির ‘পার’ দলটির উচ্চারণ অপ্রসারিত। তাই এক রীতিতে ‘মো-র’ এবং ‘মনে’ বিযুক্ত থাকে এবং অপর রীতিতে ‘এপার’ ও ‘গঙ্গা’ যুক্ত হয়ে যায়। প্রসারিত দলে দুই মাত্রা এবং অপ্রসারিত দলে এক মাত্রা হিসাবে গণনা করলে ‘মো-র মনে’ অংশেও চার মাত্রা, ‘এপার গঙ্গা’-তেও চার মাত্রা। সাধু ও চলতি ছন্দের উচ্চারণগত এই পার্থক্য ও মাত্রাগণনার এই নীতি মেনে নিলে উভয়বিধ পন্থারেই প্রতিপংক্তিতে চোদ্দ মাত্রা পাওয়া যাবে।

বিশেষভাবে স্মরণীয় বিষয় এই যে, চলতি বাংলা ছন্দের রবীন্দ্রকৃত এই শেষ বিশ্লেষণ ও পঞ্চায় বৎসর পূর্বে কৃত তাঁর প্রথম বিশ্লেষণ (পৃ ১৭০-৭১) অবিকল এক। এই অভিন্নতা শুধু বিশ্বায়ের বিষয় নয়, বিশেষভাবে চিন্তনীয়ও বটে।

এই প্রবন্ধটির কবির স্বহস্তলিখিত পাণ্ডুলিপি রক্ষিত আছে রবীন্দ্র-সদনে। ১৭৬-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি। এটি বস্তুতঃ ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থের পাণ্ডুলিপি। এই পাণ্ডুলিপির দ্বিতীয় খণ্ডে আছে এই গ্রন্থের একাদশ অধ্যায়। ‘চলতি ভাষার ছন্দ’ এই অধ্যায়েরই অংশবিশেষ (পাণ্ডুলিপি পৃ ৮২-৮৮)।

গদ্য-ছন্দ

কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পাঠিত

বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপকরূপে রবীন্দ্রনাথ এই প্রবন্ধটি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পাঠ করেন সম্ভবতঃ ‘ছন্দ’ প্রবন্ধপাঠের (১৯৩৩, সেপ্টেম্বর ১৬) পরবর্তী কয়েক মাসের মধ্যে। প্রবন্ধপাঠের ঠিক তারিখটি

জামা যায়নি।^১ প্রবন্ধটি পরে প্রকাশিত হয় ‘বঙ্গভী’ পত্রিকায় ১৩৪১ সালের বৈশাখ-সংখ্যায়। উক্ত ‘ছন্দ’ প্রবন্ধটিও (প্রথম সংস্করণের নাম ‘বাংলা ছন্দের প্রকৃতি’) প্রকাশিত হয় ওই মাসেই ‘উদয়ন’ পত্রিকায়।

‘বঙ্গভী’ পত্রিকা থেকে ‘ছন্দ’ গ্রন্থে গ্রহণকালে প্রবন্ধটির ভাষা অতি সামান্যপরিমাণে পরিমার্জিত হয় এবং প্রবন্ধের আরম্ভাংশ ও মধ্যভাগ থেকে একটি অংশ বর্জিত হয়। বর্তমান সংস্করণে উক্ত পরিমার্জিত ভাষাই গ্রহীত হয়েছে এবং বর্জিত অংশ-দুটির মধ্যে প্রথমটি গ্রহীত হয়েছে, কিন্তু দ্বিতীয়টি হয়নি। প্রথম সংস্করণে ‘ছন্দের সঙ্গে অছন্দের তফাত এই যে’ ইত্যাদি অমুচ্ছেদের (বর্তমান সংস্করণ, পৃ ১৪৭) পূর্ববর্তী সবটুকুই বর্জিত হয়েছিল। রবীন্দ্রদৃষ্টিতে ছন্দ-তত্ত্বের স্বরূপ উপলব্ধির পক্ষে এই অংশটুকু গুরুত্বহীন নয়, এই বোধে বর্তমান সংস্করণে এই অংশটুকু বধ্যস্থানেই রক্ষিত হল।

দ্বিতীয় বর্জিত অংশটুকুর স্থান ছিল ‘পদ্যছন্দের প্রধান লক্ষণ’ ইত্যাদি অমুচ্ছেদটির (পৃ ১৫৩) অব্যবহিত পরেই। এই বর্জনের কারণ এই যে, এই অংশটা ছিল ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের একটা অংশের প্রায় অপরিবর্তিত পুনঃপ্রয়োগ মাত্র।^২

গদ্য-কবিতা তথা গদ্য-ছন্দের ইতিহাস আলোচনা করা যায় দুদিক থেকে। এক, কোনো কোনো পদ্যবন্ধের প্রবণতা দেখা যায় পরিমিত মাত্রার বন্ধন থেকে মুক্ত হয়ে গদ্যের পৌরুষশক্তি ও মুক্তগতি অর্জনের দিকে। আবার, এক শ্রেণীর গদ্যরচনার প্রবণতা দেখা যায় পদ্যস্থলভ তরঙ্গভঙ্গি ও ধ্বনিস্বপ্নমা লাভের দিকে। এই দুই প্রবণতারই শেষ পরিণতি গদ্যকবিতায়।

১ ত্রুট্য পৃ ৪১৫ পাদটীকা ৪।

২ ত্রুট্য পৃ ১৫৩ পাদটীকা ১।

অধুনাপূর্ব যুগে, যখন পদ্যরচনার আশ্রয় ছিল একদিকে যাহ্নবের কণ্ঠ ও অপরদিকে তার ঋতি ও স্মৃতি, তখন পদ্যছন্দের নির্ভর ছিল গানের সুর-তাল বা আবৃত্তির টানের উপরে। পদ্যাবলী-সাহিত্য, পাঁচালি কাব্য বা ছেলেভুলানো ছড়া প্রভৃতি লোকসাহিত্য, সবই নির্ভর করত ওই সুর বা টানের উপরে। তখনকার দিনে ছন্দের সমস্ত ক্রটি সেরে নেওয়া হত গানের সুরে বা আবৃত্তির টানে। অবশেষে যখন যাহ্নবের কণ্ঠের স্থান অধিকার করল ছাপাখানা, তখন পদ্যছন্দও গান বা আবৃত্তির সুরের আশ্রয় হারাল। পদ্যরচনা আর গের রইল না, সে হল পঠনীয়। এতদিন যা ছিল গীতছন্দের অম্ববর্তী, এখন তাকে হতে হল বাক্‌ছন্দের অম্ববর্তী। এতদিন পদ্যছন্দের যে অভাব বা ক্রটি-পূরণের দায়িত্ব ছিল গানের সুর-তালের উপরে, এখন সে দায়িত্ব গ্রহণ করতে হল তার নিজেকেই। এভাবে ক্রটিপূরণের চিরকালীন সুযোগ হারাবার ফলে পদ্যছন্দকে হতে হল আত্মনির্ভর ও স্বগঠিত। প্রাচীন কাব্যছন্দের সঙ্গে ঈশ্বর গুপ্তের রচনার ছন্দের তুলনা করলেই একধার প্রমাণ পাওয়া যাবে। গান বা আবৃত্তির আবহুগত্যা ছেড়ে পঠনীয়তার উপরে নির্ভর করার ফলে ঈশ্বর গুপ্তের রচনাকে অনেক পরিমাণেই হতে হয়েছে বাক্‌ছন্দের অম্ববর্তী। আর বাক্‌ছন্দের অম্ববর্তন মানেই অন্ততঃ কতকাংশে গদ্যরীতির আশ্রয়গ্রহণ। এভাবে পদ্যরচনা গানের এলাকা ছেড়ে ক্রমে অগ্রসর হল গদ্যের এলাকার দিকে। এই প্রবণতার পরিচয় আছে ঈশ্বর গুপ্ত-রঙ্গলালের রচনায়। এই প্রবণতার ফলেই মধুসূদনের পক্ষে অমিত্রাক্ষররীতি প্রবর্তন করা সম্ভব হয়েছিল। এই অমিত্রাক্ষরই হল গদ্যবন্ধের অভিযুখে পদ্যবন্ধের প্রথম ও সুস্পষ্ট পদক্ষেপ। একধার উল্লেখ আছে ‘গদ্য-ছন্দ’ প্রবন্ধেই (পৃ ১৫০)। দ্বিতীয় পদক্ষেপ দেখা গেল পরবর্তী কালে নাটকীয় সংলাপে গদ্যস্থূলত বাক্‌ভঙ্গির

অনুসরণে ভাঙা অমিত্রাক্ষর-প্রবর্তনের মধ্যে।^১ কাব্যের ক্ষেত্রে ‘সঙ্ঘাসংগীত’ ও ‘প্রভাতসংগীত’-এর অসমপংক্তিক পদ্যবন্ধ-রচনার মধ্যেও এই গদ্যানুস্থতির প্রভাব দেখা যায়। অতঃপর ‘মানসী’র ‘নিফলকামনা’ কবিতাটির (১৮৮৭) চৌদ্দমাত্রার গণ্ডিভাঙা মুক্তক বন্ধের মধ্যে পদ্য-রচনার ভাবিকালীন গদ্যপরিণতির প্রথম নিদর্শন পাওয়া যায়। ‘নিফলকামনা’য় যে মুক্তক বন্ধের আরম্ভ, তার ব্যাপক প্রয়োগ দেখা দিল ‘বলাকা’ (১৯১৬) ও ‘পলাতকা’ (১৯১৮) কাব্যে (পৃ ১৫৭)। এই মুক্তক বন্ধেরও দুই রূপ— সাধুবাংলার মুক্তক ও চলতিবাংলার মুক্তক। ‘বলাকা’য় সাধু ও চলতি, উভয়প্রকার মুক্তক বন্ধেরই প্রয়োগ দেখা যায়। ‘পলাতকা’য় চলতিবাংলার মুক্তকেরই একাধিপত্য। এই চলতিবাংলার মুক্তক থেকেই গদ্যছন্দের উদ্ভব। মুক্তক বন্ধের পর্বগঠনে মাত্রা-পরিমাপের যে ক্ষীণ বন্ধনটি অবশিষ্ট ছিল, সেটি ছিন্ন করে দেবার সঙ্গে সঙ্গেই দেখা দিল গদ্যকবিতার ছন্দ অর্থাৎ মাত্রাপরিমাপহীন বিস্তৃত বাক্ছন্দ। আর, এই বাক্ছন্দ (speech rhythm) যেহেতু সর্বতো-ভাবেই রচয়িতার ভাবের অনুবর্তী, সেইজন্যই স্বাভাবিক তাকে বলেছেন ‘ভাবের ছন্দ’ (sense rhythm)। এই বাক্ছন্দ বা ভাবের ছন্দই গদ্যছন্দের মূলনীতি। এই সর্ববন্ধনহীন গদ্যছন্দের প্রথম প্রকাশ ‘লিপিকা’র (১৯২২) কয়েকটি লেখায় এবং তার পরে তার পূর্ণশক্তির বিকাশ ‘পুনশ্চ’ কাব্যে (১৯৩২)।

১ রাজকৃষ্ণ রায়ের ‘নিভৃতনিবাস’ কাব্যে (১৮৭৮) ভাঙা অমিত্রাক্ষরের প্রয়োগ আছে। অতঃপর তাঁর ‘হরধমুর্জ’ নাটকে (১৮৮১ জুলাই) এই ভাঙা অমিত্রাক্ষর বা আভিনয়িক অমিত্রাক্ষরের বেশ হঠু ও ব্যাপক প্রয়োগ দেখা যায়। রাজকৃষ্ণের মতে এ ছন্দকে ‘পদ্যাকার গদ্য’ও বলা যেতে পারে। ‘হরধমুর্জ’ নাটকের অল্পকাল পরে গিরিশচন্দ্রের ‘স্বাধবধ’ নাটকেও (১৮৮১ নবেম্বর) এই ছন্দ প্রযুক্ত হয়। গিরিশচন্দ্রের প্রভাব ব্যাপকতর ও জনপ্রিয়তর হবার ফলে এই ছন্দ ‘গৈরিশ ছন্দ’ নামে পরিচিত হয়।—ঐষ্টব্য সাহিত্যসাধক-চরিতমালা ৫০ (রাজকৃষ্ণ রায়), পৃ ৪০-৪৬।

গদ্যরচনার ছন্দোমুখী প্রবণতা দেখা দেয় ঊনবিংশ শতকের মধ্যভাগে বিদ্যাসাগরের শিল্পপ্রতিভার স্পর্শে। এই সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের নিজের উক্তি এই।^১—“গদ্যের পদগুলির মধ্যে একটা ধ্বনিসামঞ্জস্য স্থাপন করিয়া তাহার গতির মধ্যে একটি অনতিলক্ষ্য ছন্দঃস্রোত^২ রক্ষা করিয়া...বিদ্যাসাগর বাংলা গদ্যকে সৌন্দর্য ও পরিপূর্ণতা দান করিয়াছেন।” গদ্যের ‘পদ’-রচনার এই ‘অনতিলক্ষ্য ছন্দঃস্রোত’ আরও বৈচিত্র্য লাভ করে বঙ্কিমচন্দ্রের হাতে। সঞ্জীবচন্দ্রের রচনারও এই গুণ। ‘পালামো’ গ্রন্থে কোল নারীদের নাচবর্ণনা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেন (পৃ ১৫২-৫৩)—“এ লেখায় ছন্দের ভঙ্গি এসে পৌছেছে অথচ কোনো বিশেষ ছন্দের কাঠামো নেই। এর গদ্য সমমাত্রায় বিভক্ত নয়, কিন্তু শিল্পপ্রচেষ্টা আছে এর গতির মধ্যে।” গদ্যের এই ছন্দসৌন্দর্য সবচেয়ে উৎকর্ষ লাভ করে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথের রচনায়। এই উৎকর্ষের কথা বোধ করি সর্বাগ্রে উপলব্ধি করেন ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় (১৮৫১-১৯০৩)। এ সম্বন্ধে তাঁর অভিমতের পরিচয় পাই রবীন্দ্রনাথেরই একখানি পত্রে।—

তাঁর [ঠাকুরদাসের] মতে ভবিষ্যতে গদ্য এতদূর পর্বস্ত হুন্দর হয়ে উঠবে যে, পদ্যের বিশেষ প্রয়োজনীয়তা দূর হয়ে যাবে।... তাঁর বিশ্বাস, আমার গদ্যে আমার পদ্যের চেয়ে ঢের বেশি কবিত্ব পরিস্ফুটভাবে প্রকাশ পায় এবং সেইটেই তাঁর মতে স্বাভাবিক। তিনি আমার শেষ দিক্কার লেখা কতকগুলি কবিতার বই চেয়েছেন—

১ ‘বিদ্যাসাগরচরিত’ প্রবন্ধ (১৩০২)।

২ তুলনীয় সাহিত্যে ছন্দের কাজ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের পরবর্তিকালীন উক্তি।—
‘সেটা গদ্যে চলে অলক্ষ্যে, পদ্যে চলে প্রত্যক্ষে।’—বাংলাভাষা-পরিচয় (১৯৩৮), একাদশ অধ্যায়।

বোধ হয় কোনো প্রবন্ধে প্রমাণ করবেন যে আমার পদ্যই গদ্য এবং গদ্যই পদ্য।^১

—ছিন্নপত্রাবলী, ১৭৬-সংখ্যক পত্র

পদ্যের প্রয়োজনীয়তা একদিন ফুরিয়ে যাবে, ঠাকুরদাসের এই উক্তি (১৮২৪ সালের শেষাংশ) সত্য না হতে পারে। কিন্তু গদ্যও যে একদিন কবিতার বাহন হয়ে ওঠবার ধোঁগ্যতা অর্জন করবে এবং রবীন্দ্রনাথের গদ্য যে কবিতার বাহন হবার যোগ্য, তাঁর এই অভিমতের সত্যতা অস্বীকার করা যায় না এবং তখনকার দিনের পক্ষে এই উক্তি বিশ্বয়কর সন্দেহ নেই।

অতঃপর গীতাঞ্জলির ইংরেজি অনুবাদের সময় থেকে গদ্যকবিতা রচনার অভিপ্রায় কিস্তাবে কার্ণে রূপগ্রহণ করে সে ইতিহাস বিবৃত হয়েছে ‘পুনশ্চ’ কাব্যের ভূমিকায় (পৃ ১৮৬-৮৭)। ওই ভূমিকা থেকে জানা যায় যে, গদ্যকবিতা-রচনার প্রথম পরীক্ষা হয় ‘লিপিকা’র (১৯২২) কয়েকটি লেখায়। কিন্তু “ছাপবার সময় বাক্যগুলিকে পদ্যের মতো খণ্ডিত করা হয়নি, বোধ করি ভীতিতাই তার কারণ”। লিপিকার প্রথম ভাগের অধিকাংশ রচনাই এই মন্তব্যের লক্ষ্য বলে মনে হয়। লিপিকার প্রথম মুদ্রণকালে ‘একরূপ রচনায় বাক্যের মাঝে মাঝে ছন্দের বিরামস্থলগুলিতে বেশি ফাঁক দেখানো হয়েছিল।^২ উক্ত প্রথম ভাগের লেখাগুলি সবই প্রকাশিত হয় ১৩২৬ সালের আবার থেকে অগ্রহায়ণ, এই ছয় মাসে। তারও কিছুকাল পূর্বে রবীন্দ্রনাথের কাছে

১ ঠাকুরদাসের কবিতা ও সাহিত্য-বিষয়ক প্রবন্ধের গ্রন্থ ‘সাহিত্যমঙ্গল’ প্রকাশিত হয় ১২৯৫ সালে।

২ দ্বিতীয় ‘লিপিকা’র (১৩৫২ সংস্করণ) গ্রন্থপরিচয়। ‘ভারতী’তে প্রকাশকালে (১৩২৬ আশ্বিন) ‘প্রব’ রচনাটির বাক্যগুলিকে আবৃত্তির ছন্দ-অনুসারে ভেঙে ভেঙেই সাজানো হয়েছিল।

গদ্য-ছন্দের প্রথম উত্থাপিত হয়েছিল একটা বিশেষ প্রসঙ্গে। ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধটি ‘বিচিত্রা’ ক্লাবে পঠিত হয় ১৩২৪ সালের ৬ চৈত্র তারিখে। এ সম্বন্ধে শ্রীমুক্ত স্বকুমার বহু মহাশয়ের উক্তি এই।—

সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত বেদিন তাঁর ছন্দ-বিষয়ক প্রবন্ধ পড়েছিলেন সেদিন আমি বিচিত্রায় ছিলাম না। কিন্তু ছন্দ সম্বন্ধে প্রচুর হৃদয় হৃদয় উদাহরণ-সম্মত রবীন্দ্রনাথ তাঁর মনোজ্ঞ প্রবন্ধটি বেদিন পড়েন সেদিন উপস্থিত ছিলাম। সেদিনকার আলোচনার উল্লেখযোগ্য প্রসঙ্গ এই যে, প্রবন্ধপাঠের পর স্বকুমার রায় জিজ্ঞাসা করেছিলেন, “গদ্যে কি ছন্দ আছে?” একথা শুনে সকলেই মুহূ হেসেছিলেন। কবি একটু চুপ করে থেকে বললেন, “সাধারণ গদ্যের কথা যদি ছেড়ে দাও তো, যাকে বলে impassioned prose তার মধ্যে একটা ছন্দ পাওয়া যায়”।

—বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৬৯ বৈশাখ-আষাঢ়, পৃ ৪৪৫

এই যে ভাবাবেগময় গদ্য, তাই হচ্ছে গদ্যকবিতার যথার্থ বাহন। আর, ভাবাবেগের ছন্দকেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘ভাবের ছন্দ’। রবীন্দ্রসাহিত্যে আবেগকম্পিত গদ্য যে ‘লিপিকা’র বা ‘পুনশ্চ’ কাব্যেই প্রথম দেখা দিয়েছিল তা নয়। দেখা দিয়েছিল বহু পূর্বেই তাঁর গল্প-উপন্যাস ও প্রবন্ধের বহু বিভিন্ন অংশে। বোধ করি তাঁর গদ্যের এই বিশিষ্টতার প্রতি লক্ষ্য রেখেই ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় ভবিষ্যদ্বাণী উচ্চারণ করেছিলেন যে, একদিন তাঁর এই গদ্যই তাঁর কবিতার বাহন-রূপে দেখা দেবে।

গদ্যকবিতা-রচনার নীতি যে রবীন্দ্রসাহিত্যেই প্রথম স্বীকৃত হল তা নয়। এ নীতির প্রথম স্বীকৃতি আসে বোধ করি বঙ্কিমচন্দ্রের লেখনী থেকে। তাঁর ‘কবিতাপুস্তক’ প্রকাশিত হয় ১৮৭৮ সালে। এই পুস্তকে ‘মেঘ’, ‘বৃষ্টি’ ও ‘ঋদ্যোত’, এই তিনটি গদ্যকবিতা আছে।

গদ্যকবিতার সার্থকতা সম্বন্ধে গ্রন্থের ‘বিজ্ঞাপনে’ বঙ্কিমচন্দ্র যে অভিমত প্রকাশ করেন, বর্তমান প্রসঙ্গে তা বিশেষভাবে স্মরণীয়।—

কবিতাপুস্তকের ভিতর তিনটি গদ্যপ্রবন্ধ সন্নিবেশিত হইয়াছে। কেন হইল, আমাদের জিজ্ঞাসা করিলে আমি ভাল করিয়া বুঝাইতে পারিব না। তবে, এক্ষণে যে রীতি প্রচলিত আছে যে, কবিতা পদ্যেই লিখিতে হইবে, তাহা সংগত কি না, আমার সন্দেহ আছে। ভরসা করি, অনেকেই জানেন যে, কেবল পদ্যই কাব্য নহে। আমার বিশ্বাস আছে যে, অনেক স্থানে পদ্যের অপেক্ষা গদ্য কাব্যের উপযোগী। বিষয়-বিশেষে পদ্য কাব্যের উপযোগী হইতে পারে, কিন্তু অনেক স্থানে গদ্যের ব্যবহারই ভাল। যে স্থানে ভাষা ভাবের গৌরবে আপনা-আপনি ছন্দে বিন্যস্ত হইতে চাহে, কেবল সেই স্থানেই পদ্য ব্যবহার্য।... কাব্যে গদ্যের উপযোগিতার উদাহরণস্বরূপ তিনটি গদ্যকবিতা এই পুস্তকে সন্নিবেশিত করিলাম।

—কবিতাপুস্তক (১৮৭৮), বিজ্ঞাপন

বাংলাসাহিত্যের সেই অপরিণতির যুগে গদ্যকবিতার এরকম সুস্পষ্ট স্বীকৃতি সত্যই বিস্ময়কর।

গদ্যকবিতা রচনার দৃষ্টান্ত স্থাপন করেন বঙ্কিমচন্দ্র। কিন্তু গদ্যকবিতার ভাষাকে বাকৃহ্রদের বিভাগ-অনুসারে ভেঙে ভেঙে স্তরে স্তরে বিন্যস্ত করার চিন্তা তাঁর মনে দেখা দেয়নি। সে চিন্তা দেখা দিয়াছিল রাজকৃষ্ণ রায়ের (১৮৪২-২৪) মনে। পদ্যের বিন্যাসপ্রণালীতে পদে পদে ভেঙে ভেঙে সাজানো গদ্যকে তিনি নাম দিয়াছিলেন ‘পদ্য-পঙ্ক্তিক গদ্য’। ‘বর্ষার মেঘ’ নামে তাঁর একটি পদ্যপঙ্ক্তিক গদ্যকবিতা প্রকাশিত হয় ‘আর্ধদর্শন’ পত্রিকায় ১২২১ সালের শ্রাবণ (ইংরেজি ১৮৮৪ জুলাই) মাসে। এই কবিতাটির শেষে একটি পাদটীকায় তিনি বলেন, “যে-সকল গদ্যে পদ্যের কাব্যাত্মক ভাব থাকে,

সেইসকল গদ্যের কোন কোন বিষয় এইরূপ পদ্যপৌঙ্ক্তিক প্রণালীতে সাজাইয়া লেখা আমার বিবেচনায় ভাষার একটি নূতন অঙ্গ”। এর অত্যল্পকাল পরে প্রকাশিত তাঁর ‘রাজা বিক্রমাদিত্য’ নাটকে (১৮৮৪ অগস্ট) এই পদ্যপৌঙ্ক্তিক গদ্যের বহুল প্রয়োগ দেখা যায়।^১

দেখা যাচ্ছে, ‘লিপিকা’র গদ্যকবিতাগুলি প্রকাশের সময়ে রবীন্দ্রনাথের মনে যে ‘ভীরুতা’ দেখা দিয়েছিল, রাজকৃষ্ণ রায়ের মন সে ভীরুতা থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত ছিল।

একথা অবশ্য স্মরণীয় যে, বঙ্কিমচন্দ্র বা রাজকৃষ্ণ গদ্যকবিতা রচনা করলেও তাঁরা গদ্যকবিতা-রচনার ধারা প্রবর্তন করতে পারেননি। সে ধারা প্রবর্তিত হয় রবীন্দ্রপ্রতিভার জাহ্নুম্পর্শে। রবীন্দ্রনাথ বঙ্কিমচন্দ্র বা রাজকৃষ্ণের অনুবর্তন করেননি; তাঁর হাতে গদ্যকবিতা দেখা দেয় তাঁর স্বকীয় উদ্ভাবনা ও অন্তরের প্রেরণার ফলেই।

কাব্য ও ছন্দ

এই প্রবন্ধটি ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম প্রকাশের পরে লেখা (১৯৩৬ নভেম্বর ১২) এবং ১৩৪৩ সালের পৌষ-সংখ্যা ‘কবিতা’ পত্রিকায় প্রথম প্রকাশিত। অতঃপর এটি স্থান পায় ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে (১৩৫০) ‘কাব্য ও ছন্দ’ নামে। প্রবন্ধটিতে পদ্য ও গদ্য উভয়বিধ ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের যে অভিমত ব্যক্ত হয়েছে, তার বিশেষ গুরুত্ব আছে। তাই এটিকে বর্তমান সংস্করণে গ্রহণ করা হল। রচনাবলী-সংস্করণে এটি নেই।

এই প্রসঙ্গে শাস্তিনিকেতনে কথিত (১৯৩৯ অগস্ট ২৯) ও ‘প্রবাসী’তে (১৩৪৬ মাঘ) প্রকাশিত এবং তৎপরে ‘সাহিত্যের স্বরূপ’

১. দ্রষ্টব্য : সাহিত্যসাধক-চরিতমালা ৫০ (রাজকৃষ্ণ রায়), পৃ ৪৬-৫১।

গ্রন্থে সংকলিত ‘গদ্যাকাব্য’-নামক ভাষণপ্রবন্ধটিও এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়।
এটির প্রাসঙ্গিক অংশটুকু সংকলিত হয়েছে ‘ভাষণ’ বিভাগে।

পরিশেষ

আয়তনে ছোটো অথচ বিষয়বস্তুর বিচারে স্বাতন্ত্র্যের মর্যাদা পেতে পারে, এমন কতকগুলি রচনা এই অংশে সংকলন করা হয়েছে।
কয়েকটি বড়ো প্রবন্ধের ছন্দ-বিষয়ক অংশও এই বিভাগে স্থান পেয়েছে।

বাংলাভাষার স্বাভাবিক ছন্দ—এটি ‘ভুবনমোহিনীপ্রতিভা’র (১৮৭৫) কবি নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায়-প্রণীত ‘সিন্ধুদূত’-নামক কাব্যের (১৮৮৩) সমালোচনার অংশ। প্রথম প্রকাশিত হয় ‘ভারতী’ পত্রিকায় ১২২০ সালের শ্রাবণ-সংখ্যায়। প্রবন্ধটিতে লেখকের নাম নেই। কিন্তু লেখক যে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তার নিঃসন্দেহ প্রমাণ আছে। এই প্রবন্ধে বাংলা লৌকিক ছন্দের বিশ্লেষণ যে-ভাবে করা হয়েছে, রবীন্দ্রনাথের উত্তরকালীন বিশ্লেষণপ্রণালীর সঙ্গে তার ছবছ মিল আছে, এবং রবীন্দ্রনাথ ছাড়া আর কারও বিশ্লেষণের সঙ্গেই তার সাদৃশ্য দেখা যায় না।^১ মূলগ্রন্থে যথাস্থানে পাদটীকায় এসব সাদৃশ্যের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করা হয়েছে সংক্ষেপে।

‘প্রথম প্রকাশকালে ‘ছন্দ’ গ্রন্থে এটি ছিল না। এই সংস্করণেই প্রথম গৃহীত হল। মূলরচনার একটি বাক্যাংশ থেকে প্রবন্ধটির নূতন নামকরণ করা হল। রচনাবলীতে এই সংস্করণের নীতিই অনুসৃত হয়েছে।

বাংলা শব্দ ও ছন্দ—এটিই স্বমামে প্রকাশিত রবীন্দ্রনাথের প্রথম ছন্দপ্রবন্ধ। প্রথম প্রকাশ ‘সাধনা’য় ১২২২ সালের শ্রাবণ-সংখ্যায়।

১. দ্রষ্টব্য : প্রবোধচন্দ্র সেন-লিখিত ‘রবীন্দ্রনাথ ও লৌকিক ছন্দ’ প্রবন্ধ—বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৫১ শ্রাবণ, এবং ‘চলতি ভাষার ছন্দ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয়, পৃ ৪২৪-২৫।

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণে এটিকেও ধরা হয়নি। রচনাবলীতে বর্তমান সংস্করণের আদর্শে এটিকে ‘পরিশিষ্টে’ স্থান দেওয়া হয়েছে।

প্রবন্ধটি ‘মানসী’ কাব্য প্রকাশের পরে রচিত। ‘মানসী’ রচনার সময়েই (১৮৮৭-৯০) কবির মনে ‘ছন্দের নানা খেয়াল’ দেখা দিতে আরম্ভ করে এবং ‘কবির সঙ্গে একজন শিল্পী এসে যোগ’ দেয়। কবির এই সময়কার ছন্দচিন্তা প্রকাশ পেয়েছে এই প্রবন্ধটিতে। রবীন্দ্রনাথের পরবর্তিকালীন বহু ধারণার প্রথম আভাস পাওয়া যায় এটিতে। এটাই এর প্রধান গুরুত্ব।

‘সাধনা’ পত্রিকায় প্রকাশিত (১৩০১ মাঘ) ‘সাধনসম্বন্ধকম্’ নামে একখানি সংস্কৃত গ্রন্থের বাংলা পদ্যানুবাদের সমালোচনা এই প্রবন্ধের প্রসঙ্গে বিশেষভাবে স্মরণযোগ্য। পত্রিকায় এই সমালোচনার লেখকের নাম নেই। কিন্তু লেখক যে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ, তাতে বোধ করি সন্দেহের অবকাশ নেই। এই অংশটুকুতে যে অভিমত প্রকাশ পেয়েছে, রবীন্দ্রসাহিত্যের (বিশেষতঃ এই ‘ছন্দ’ গ্রন্থের) নানা স্থানেই তা ছড়িয়ে আছে। স্মরণীয় : ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থের ‘পিতৃদেব’ অধ্যায়ে গীতগোবিন্দ কাব্যের ‘নিভৃতনিকুঞ্জগৃহং’ এবং কুমারসম্ভব কাব্যের ‘মন্দাকিনীনিবাস’ প্রভৃতি অংশের প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের উক্তি। তুলনীয় : ‘পয়ার ও ছাদশাক্ষর’ প্রবন্ধের প্রথম ছুটি বাক্যে প্রকাশিত সংস্কৃত কাব্যের বাংলা অনুবাদ সম্বন্ধে তাঁর অভিমত (পৃ ২২৬) এবং প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লেখা পত্রে (পৃ ১৮৯-৯০) সংস্কৃত কাব্যের ধ্বনিসংগীত সম্বন্ধে তাঁর মন্তব্য।

‘সাধনা’ পত্রিকার উক্ত সমালোচনা-অংশে প্রযুক্ত ‘শব্দ ও ছন্দ’ শব্দ-ছুটি বিশেষভাবে লক্ষণীয়। বস্তুতঃ এই অংশটুকু ‘সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ’ নামে অভিহিত হবার এবং ‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’ প্রবন্ধের পরিপূরক বলে গণ্য হবার যোগ্য। কালক্রমের বিচারে এটির স্থান

‘বিহারীলালের ছন্দ’ নিবন্ধের পরে অথবা ‘পয়ার ও ছাদশাক্ষর ছন্দ’ নিবন্ধের অব্যবহিত পূর্বে। এই সমালোচনা-অংশটুকু ‘সম্পূর্ণ’ বিভাগে সংকলিত হল ‘সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ’ নামে।

বিহারীলালের ছন্দ—এটি ১৩০১ সালের আষাঢ়-সংখ্যা ‘সাধনা’ পত্রিকায় প্রকাশিত ‘বিহারীলাল’ প্রবন্ধের প্রাসঙ্গিক অংশ। পরবর্তী কালে প্রবন্ধটি ‘আধুনিক সাহিত্য’ গ্রন্থে (১২০৭) সংকলিত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণে বা রচনাবলী-সংস্করণে এটি গৃহীত হয়নি।

সঙ্ক্যাসংগীতের ছন্দ—এটি ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থের ‘সঙ্ক্যাসংগীত’-শীর্ষক অধ্যায়ের অংশবিশেষ। এই অংশটি প্রথম মুদ্রিত হয় ‘প্রবাসী’ পত্রিকায় ১৩১২ সালের বৈশাখ মাসে। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের পূর্ববর্তী কোনো সংস্করণেই এটি স্থান পায়নি।

বিবিধ

এই বিভাগে মুদ্রিত ছন্দপ্রসঙ্গগুলি নানা কাব্যের ভূমিকা বা বিবিধ-বিষয়ক প্রবন্ধ থেকে সংকলিত। এগুলি আয়তনে এত ক্ষুদ্র যে, এগুলিকে স্বতন্ত্র প্রবন্ধের মর্যাদা দেওয়া চলে না; অথচ নানা দিক থেকে ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের স্বতঃপ্রকাশিত মতামতের পরিচায়ক হিসাবে এগুলির প্রচুর মূল্য আছে। প্রসঙ্গ-অনুসারে এই অংশগুলির নূতন নামকরণ করা হল। অনেক ক্ষেত্রেই নামগুলি রবীন্দ্রনাথের ব্যবহৃত কোনো বাক্যাংশ থেকে নেওয়া। এই সংস্করণেই এগুলি প্রথম স্থান পেল।

‘বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর’, ‘ছড়ার ছন্দ’ এবং ‘গদ্যকবিতার ছন্দ’, এই তিনটি অংশ যথাক্রমে মানসী (১২২৭ পৌষ), ছড়ার ছবি (১৩৪৪ আশ্বিন) এবং পুনশ্চ (১৩৩২ আশ্বিন) কাব্যের প্রথম সংস্করণের ভূমিকা থেকে সংকলিত। ‘বাংলা ছন্দে স্বরবর্ণ’ অংশটি ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’

গ্রন্থের (১৩৫০ কাভিক) দ্বাদশ অধ্যায় থেকে গৃহীত। ‘বাংলা ছন্দে
অনুপ্রাস’ ১৩০২ সালের জ্যৈষ্ঠ-সংখ্যা ‘সাধনা’য় প্রকাশিত ‘গুপ্তরত্নোদ্ধার’-
শীর্ষক সমালোচনা-প্রবন্ধের অংশবিশেষ। পরে ‘লোকসাহিত্য’
গ্রন্থে (১২০৭) ‘কবিসংগীত’ নামে সংকলিত। ‘কৌতুককাব্যের
ছন্দ’ ১৩০৫ সালের ‘ভারতী’ পত্রিকার অগ্রহায়ণ-সংখ্যায় প্রকাশিত
কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের ‘আষাঢ়ে’ কাব্যের সমালোচনা থেকে সংকলিত।
মূলপ্রবন্ধটির নাম ‘আষাঢ়ে’। এটি পরে ওই নামেই ‘আধুনিক সাহিত্য’
গ্রন্থের (১২০৭) অন্তর্ভুক্ত হয়।

চিঠিপত্র

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম মুদ্রণকালে অধ্যাপক জে. ডি. এণ্ডারসনকে
লেখা প্রথম পত্রটি এবং ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়কে লেখা তিনটি চিঠি
(বর্তমান সংস্করণের ৩, ৪ ও ৫-সংখ্যক পত্র) প্রকাশিত হয়েছিল। এই
সংস্করণে বিভিন্ন ব্যক্তিকে লেখা আরও অনেকগুলি চিঠি সংকলিত হল।
প্রথম মুদ্রণে সঞ্জয় ভট্টাচার্যকে লেখা একটি চিঠি ‘মোটকথা’ বিভাগে
‘গদ্যছন্দ’ নামে প্রকাশিত হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণে এটিও ‘চিঠিপত্র’
বিভাগে মুদ্রিত হল। এই সংস্করণে মুদ্রিত ধূর্জটিপ্রসাদকে লেখা প্রথম
পত্রটি ‘পুনশ্চ’ কাব্যের উপহৃত কপিতে লেখা ছিল।

কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্তকে লেখা একটি পত্র অধ্যাপক এণ্ডারসনকে
লেখা দ্বিতীয় পত্রের পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গে যথাস্থানেই মুদ্রিত হয়েছে
(পৃ ৩৪৪-৪৫)। এই পত্রখানির প্রসঙ্গনিরপেক্ষ স্বতন্ত্র মূল্য নেই।
অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লেখা একখানি ইংরেজি পত্র স্থাপিত হল ‘সম্পূরণ’
বিভাগে (দ্রষ্টব্য পৃ ৩৭০)।

প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লেখা পত্রখানির অংশবিশেষ ‘উদয়ন’

পত্রিকায় (১৩৪০ জ্যৈষ্ঠ) প্রকাশিত হয় ‘সংস্কৃত কাব্যের অহুবাদ’ নামে। বর্তমান সংস্করণে রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পত্রের প্রতিলিপি থেকে পূর্বতর পাঠ গৃহীত হল। পত্রখানি মূলতঃ লিখিত হয় প্যারীমোহন সেনগুপ্তের ‘মেঘদূত’ গ্রন্থের (১৩৩৭) প্রবোধচন্দ্র সেন-লিখিত ভূমিকায় ‘মেঘদূতের অহুবাদ’ অংশে উত্থাপিত বিষয়ের পুনর্বিচার উপলক্ষে।^১ সংস্কৃত কাব্যের বাংলা অহুবাদে ছন্দপ্রয়োগ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের অভিমত ব্যক্ত হয়েছে নানা স্থানেই। এই সম্পর্কে বিশেষভাবে দ্রষ্টব্য ‘পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ’ প্রসঙ্গ (পৃ ২২৬-২৭) এবং ‘সাধনসপ্তকম্’-নামক সংস্কৃত গ্রন্থের বাংলা অহুবাদপ্রসঙ্গ (পৃ ৪৩৫-৩৬)।

ছন্দ-বিষয়ক চিঠিপত্রসংকলন-ব্যাপারে রচনাবলীতে বর্তমান সংস্করণের নীতিই অহুসৃত হয়েছে। তবে অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লেখা পত্র-দুখানি রচনাবলীতে স্থাপিত হয়েছে ‘চিঠিপত্র’ বিভাগে। আলোচিত বিষয়ের গুরুত্ববিবেচনায় বর্তমান সংস্করণে এ-দুটিকে মূলগ্রন্থেই স্থাপন করা হল এবং কালক্রমের বিচারে এ-দুটির স্থান হয়েছে সর্বপ্রথমে। বস্তুতঃ এ-দুটি পত্রমাত্র নয়, পত্রাকারে প্রবন্ধ। “আর এই পত্রপ্রবন্ধ-দুটিই রবীন্দ্রনাথের পরবর্তিকালীন সমস্ত ছন্দ-আলোচনার ভূমিকা বা প্রবেশক।

পক্ষান্তরে সঞ্জয় ভট্টাচার্যকে লেখা একখানি পত্র রচনাবলীতে স্থাপিত হয়েছে ‘মোটকথা’ বিভাগের দ্বিতীয় অংশে এবং বর্তমান সংস্করণে স্থাপিত হয়েছে ‘চিঠিপত্র’ বিভাগে। ‘মোটকথা’র প্রথম অংশ মূলতঃ ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধেরই একটি বিভাগ (দ্রষ্টব্য পৃ ৪১৬-১৭) ; বর্তমান সংস্করণে এটিকে স্বস্থানেই পুনঃস্থাপন করা হয়েছে। ফলে বর্তমান সংস্করণে ‘মোটকথা’ নামে কোনো বিভাগ রইল না।

১ এই সম্পর্কে দ্রষ্টব্য প্রবোধচন্দ্র সেন-লিখিত ‘বাংলা কবিতায় সংস্কৃত ছন্দ’-নামক প্রবন্ধ— ভারতবর্ষ ১৩৪১ অগ্রহায়ণ।

অধ্যাপক এণ্ডারসন ও সঙ্কয় ভট্টাচার্যকে লিখিত পত্র-সম্পর্কে রচনাবলীতে প্রথম সংস্করণের বিন্যাসব্যবস্থাই অমূল্য হয়েছিল। বর্তমান সংস্করণের প্রধানতম নীতি হচ্ছে রবীন্দ্রনাথের ছন্দচিন্তার পৌৰ্ব্বাপর্ষ রক্ষা করে তার ঐতিহাসিক বিবর্তনধারাকে প্রকট করা। তাই অনেক ক্ষেত্রেই প্রথম সংস্করণ ও রচনাবলী-সংস্করণের বিন্যাসপদ্ধতির সঙ্গে এই সংস্করণের পার্থক্য ঘটেছে।

ভাষণ

এই বিভাগে যে তিনটি নিবন্ধ সংগৃহীত হল, সে তিনটিই বিভিন্ন উপলক্ষে কথিত রবীন্দ্রনাথের ভাষণের অমূল্য লিখিত রূপ। এগুলির বিশদ বিবরণ পাঠপরিচয়ের প্রথমাংশেই দেওয়া হয়েছে (পৃ ৩১৬-১৭)। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে এগুলি ছিল না। বস্তুতঃ, দ্বিতীয় ভাষণটি প্রকাশিত হয় ‘ছন্দ’ গ্রন্থ প্রকাশের সমকালেই (১৩৪৩ আষাঢ়) এবং তৃতীয়টি প্রকাশিত হয় তার পরে (১৩৪৬ মাঘ)। রচনাবলী-সংস্করণেও এই ভাষণগুলি স্থান পায়নি।

সংযোজন

পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ

এটি কবি নবীনচন্দ্র দাস (১৮৫৩-১৯১৪)-কৃত রঘুবংশ কাব্যের পদ্যানুবাদ দ্বিতীয় ভাগের (৯ম-১৫শ সর্গ) সমালোচনা। সমালোচনাটি প্রকাশিত হয় ১৩০২ সালের বৈশাখ-সংখ্যা ‘সাধনা’ পত্রিকায়। ‘সাধনা’য় সমালোচকের নাম ছিল না। কিন্তু সমালোচক যে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তাতে সন্দেহ নেই। এই নিবন্ধের ভাষা ও অভিমত সর্বতোভাবেই রবীন্দ্রনাথের ভাষা ও অভিমতের অমূল্য রূপ। গ্রন্থমধ্যে

যথাস্থানে পাদটীকায় এইসব ভাষা- ও মত-সাদৃশ্যের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করা হয়েছে।

এই প্রসঙ্গে ‘সাধনসপ্তকম্’-নামক গ্রন্থের পদ্যানুবাদ-বিষয়ক সমালোচনার (পৃ ৪৩৫-৩৬) ভাষা ও অভিমতের কথা স্মরণীয়। সমালোচনাটুকু ‘সম্পূরণ’ বিভাগে সংকলিত হয়েছে ‘সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ’ নামে।

কালক্রমের বিচারে ‘সাধনসপ্তকম্’-এর সমালোচনা প্রসঙ্গ এবং ‘পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ’, এই দুটি নিবন্ধেরই প্রকৃত স্থান ‘বিহারী-লালের ছন্দ’ প্রবন্ধের (১৩০১ আষাঢ়) পরে এবং ‘বাংলা ছন্দে অল্পপ্রাস’ নিবন্ধের (১৩০২ জ্যৈষ্ঠ) অব্যবহিত পূর্বে।

‘ছন্দ’ গ্রন্থের প্রথম সংস্করণে বা রচনাবলী-সংস্করণে এটি ছিল না। এই সংস্করণেই প্রথম গৃহীত হল।

পাণ্ডুলিপি-পরিচয়

প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বের ছন্দপ্রবন্ধগুলির পাণ্ডুলিপি পাওয়া যায়নি। তৃতীয় পর্বের প্রবন্ধগুলির পাণ্ডুলিপি রক্ষিত আছে রবীন্দ্রসদনে। কোনো কোনো প্রবন্ধের প্রাথমিক খসড়া ও তার পুনর্লিখিত এক বা একাধিক সংস্করণও আছে। শুধু রবীন্দ্রনাথের স্বহস্তলিখিত পাণ্ডুলিপি নয়, কোনো কোনো প্রবন্ধের অন্যের হাতে লেখা এবং কবিকর্তৃক স্বহস্তে সংশোধিত প্রতিলিপিও আছে। নীচে রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পাণ্ডুলিপিগুলির সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল। সব পাণ্ডুলিপিতে এখনও সংখ্যা বসানো হয়নি। যে-সব পাণ্ডুলিপির সংখ্যা-পরিচয় আছে সেগুলির বিবরণপ্রসঙ্গে পরিচায়ক সংখ্যাগুলিও যথাস্থানে উল্লিখিত হল।

ছন্দের হসন্ত-হলন্ত

প্রথম পর্যায়—১৩৫৮ সালের পৌষ-সংখ্যা ‘বিচিত্রা’য় প্রকাশিত ‘বাংলা ছন্দ’ নামে। কবির স্বহস্তলিখিত সম্পূর্ণ প্রবন্ধের পাণ্ডুলিপি (পৃ ১-৮) আছে রবীন্দ্রসদনে। পাণ্ডুলিপিতে প্রবন্ধের নাম নেই। রচনার তারিখও নেই।

দ্বিতীয় পর্যায়—এটির পাণ্ডুলিপি আছে তিনটি।—

এক। প্রবন্ধের প্রথম অংশের খসড়া (পৃষ্ঠাসংখ্যা ৫)। শুধু ‘উত্তরা’য় প্রকাশিত দিলীপকুমারের নোটের (পৃ ৫২, ৫৮৭-৮৯) উত্তর। কবির স্বহস্তলিখিত। সমগ্র ও স্বয়ংসম্পূর্ণ; কিন্তু অপ্রকাশিত। নাম ও তারিখ -হীন।

দুই। ১৩৬৮ সালের মাঘ-সংখ্যা ‘পরিচয়ে’ প্রকাশিত প্রবন্ধের প্রথম খসড়া। প্রথমাংশ (পৃ ১-১০) কবির স্বহস্তলিখিত। শেষাংশ (পৃ ১১-১৬) অন্যের হাতে লেখা ও কবিকর্তৃক সংশোধিত। নাম ও তারিখ -হীন।

তিন। উক্ত প্রবন্ধের খসড়া প্রেসকপি (পৃ ১-২০)। অন্যের হাতে লেখা এবং কবিকর্তৃক সংশোধিত ও স্বাক্ষরিত।

তৃতীয় পর্যায় (‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের প্রথমাংশ)— ১৩৩৯ সালের কাতিক-সংখ্যা ‘পরিচয়ে’ প্রকাশিত। ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের দ্বিতীয়াংশ ‘ছন্দ’ গ্রন্থে স্থান পেয়েছে ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের প্রথম পর্যায়রূপে (পৃ ৪০৩)। উক্ত ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের সম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপি (৩২-সংখ্যক) রক্ষিত আছে রবীন্দ্রসদনে। সমগ্র ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধটি (পৃ ১-১২) কবির স্বহস্তলিখিত; কিন্তু নামহীন। রচনার তারিখ আছে ৩০ জুলাই ১৯৩২।

এই ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধটির অন্যের হাতে লেখা ও কবিকর্তৃক সংশোধিত আরও একটি প্রতিলিপি আছে। প্রতিলিপিটি খণ্ডিত। প্রথমাংশের একটি পূর্ণপৃষ্ঠা ও দ্বিতীয়াংশের দুটি ছিন্ন পাতা মাত্র পাওয়া গিয়েছে। এটিতে রচনার তারিখ নেই, প্রবন্ধের নামও নেই।

সংস্কৃত বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ

১৩৩৯ সালের শ্রাবণ-সংখ্যা ‘পরিচয়ে’ প্রকাশিত ‘ছন্দ-বিতর্ক’ নামে। পাণ্ডুলিপি কবির স্বহস্তলিখিত। পৃষ্ঠাসংখ্যা ১-৫। প্রবন্ধের নামও নেই, তারিখও নেই।

ছন্দের মাত্রা

প্রথম পর্যায় (‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের শেষাংশ)— এটির পাণ্ডুলিপি-পরিচয় পূর্বেই দেওয়া হয়েছে ‘ছন্দের হসন্ত-হলন্ত : তৃতীয় পর্যায়’-এর প্রসঙ্গে (পৃ ৪১৪)।

দ্বিতীয় পর্যায়— ১৩৪১ সালের জ্যৈষ্ঠ-সংখ্যা ‘উদয়ন’ পত্রিকায় প্রকাশিত ‘ছন্দের মাত্রা’ নামে। এই প্রবন্ধের দুটি পাণ্ডুলিপি আছে। দুটিই কবির স্বহস্তলিখিত। দুটিই তারিখহীন। একটি প্রবন্ধের প্রাথমিক খসড়া (পৃ ১-২০)। এটিতে প্রবন্ধের নাম দেওয়া আছে ‘ছন্দের

রূপ'। দ্বিতীয়টি এরই পূর্ণতর ও উন্নততর রূপ (৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ১-২৬ এবং ৩৬-৩৭)। এটিতে আছে প্রবন্ধের নূতন নাম 'ছন্দের মাত্রা'।

ছন্দের প্রকৃতি

১৯৩৩ সালের ১৬ সেপ্টেম্বর তারিখে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ও ১৩৪১ সালের বৈশাখ-সংখ্যা 'উদয়ন' পত্রিকায় প্রকাশিত 'ছন্দ' নামে। রবীন্দ্রনাথ যে নিজ রচনার উৎকর্ষবিধানের জন্য অসীম শ্রমস্বীকারেও কুণ্ঠিত হতেন না, তার প্রকৃষ্টতম নিদর্শন এই প্রবন্ধটি। কত যে নিষ্ঠা ও যত্ন-সহকারে তিনি রচনার উন্নতিসাধনে ত্রুটি হতেন, তার পরিচয় পাওয়া যায় এই প্রবন্ধের প্রতি ছত্রেই। এই দীর্ঘ প্রবন্ধটির নয়টি খসড়া আছে রবীন্দ্রসদনে— পাঁচটি সম্পূর্ণ ও চারটি আংশিক। পাঁচটি সম্পূর্ণ পাণ্ডুলিপির মধ্যে চারটিই তাঁর স্বহস্তলিখিত ও পুনঃপুনঃ পরিমার্জিত, এবং একটি অন্যের হাতে লেখা প্রতিলিপি ও কবিকর্তৃক বহুলপরিমাণে সংশোধিত। চারটি আংশিক পাণ্ডুলিপির মধ্যে তিনটি অন্যের হাতে লেখা প্রতিলিপি ও কবিকর্তৃক পরিমার্জিত, এবং একটি তাঁর নিজের হাতে লেখা। প্রত্যেকটি খসড়াই পূর্ববর্তী খসড়ার উন্নততর সংস্করণ। সর্বশেষ সংস্করণটি কবির স্বহস্তে লিখিত। এই শেষ সংস্করণে প্রবন্ধের নাম দেওয়া আছে 'ছন্দ', কিন্তু কোনো তারিখ নেই। পূর্ববর্তী সংস্করণগুলির মধ্যে কোনোটিতেই নাম নেই, তারিখ আছে মাত্র একটিতে। প্রবন্ধের ভাষা ও বিষয়বস্তুর উপস্থাপনা নিয়ে রবীন্দ্রনাথের এই যে অতৃপ্তি ও সংস্কারসাধনের অশ্রান্ত প্রয়াস, তা বিশেষভাবে লক্ষিত হয় প্রবন্ধের আরম্ভাংশেই। প্রবন্ধের এই ভূমিকাংশের পুনঃপুনঃ পরিবর্তনের প্রতি দৃষ্টি রেখেই পাণ্ডুলিপিগুলির বিবর্তনক্রম অনুসরণ করা যায়। প্রবন্ধের আরম্ভ ও শেষ অংশ নির্দেশ

করে নীচে এই প্রবন্ধটির ক্রমিক বিবর্তনের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল। রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পাণ্ডুলিপিগুলির মধ্যে শুধু বাঁধানো খাতাগুলিকেই সংখ্যানির্দিষ্ট করা হয়েছে ; অগ্রথিত খণ্ড কাগজে লেখা পাণ্ডুলিপিগুলিতে এখনও সংখ্যা বসানো হয়নি। নিম্নোক্ত নয়টি পাণ্ডুলিপির মধ্যে শুধু প্রথম ও শেষটি আছে বাঁধানো খাতায়, তাই এ-দুটির সংখ্যা-পরিচয়ও পাওয়া যায়। অন্যগুলি আছে খুচরো কাগজে, এগুলির কোনো সংখ্যানির্দেশও নেই।

প্রথম পাণ্ডুলিপি (১২৭-সংখ্যক)—বাঁধানো লিলি এক্সারসাইজ বুক। এই বাঁধানো খাতাটির প্রথমার্শে (পৃ ১-১৮) আছে এই প্রবন্ধটির একটি প্রাথমিক খসড়া এবং দ্বিতীয়াংশে (পৃ ১৮-৪৬) আছে ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধের প্রাথমিক খসড়া। দুটিই কবির নিজের হাতে লেখা। দুটি প্রবন্ধের একটিরও নাম দেওয়া নেই, রচনার তারিখও নেই। তবে দ্বিতীয় প্রবন্ধটি যে প্রথমটির প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই লিখিত হয়েছিল তাতেও বোধ করি সন্দেহের অবকাশ নেই।

এই পাণ্ডুলিপিতে প্রথম প্রবন্ধটির (‘ছন্দের প্রকৃতি’র) প্রথমার্শের কবিকৃত ইংরেজি অনুবাদও আছে বাংলা লেখার পাশে পাশে। কিন্তু এই অনুবাদ তিন পৃষ্ঠার বেশি অগ্রসর হয়নি। সম্ভবতঃ কবির অভিপ্রায় ছিল সমগ্র প্রবন্ধটির ইংরেজি অনুবাদ প্রকাশ করার, কিন্তু পরে সে ইচ্ছা পরিত্যক্ত হয়।

পাণ্ডুলিপিটি সম্পূর্ণ। এটির আরম্ভ ও শেষ নিম্নলিখিতরূপ।—

আরম্ভ—‘ভিন্নপ্রদেশী আমার এক বন্ধু বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমাকে কিছু বলতে অনুরোধ করেচেন।’

এই পাণ্ডুলিপির উপসংহার-অংশটুকুর স্বাভাব্য ও বৈশিষ্ট্য আছে তার শেষ বক্তব্যটুকু এস্থলে উদ্ধৃতিযোগ্য।—

“সমস্ত প্রবন্ধে যত দৃষ্টান্ত দিয়েছি সবই লৈখিক ভাষায়। লৈখিক ভাষাতেও ছন্দের মূলতত্ত্ব একই। তার একটি প্রমাণ দিয়ে উপসংহার করি।—

বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর নদেয় এলো বান—

শিব ঠাকুরের বিয়ে হবে তিন কন্যে দান ॥

এও পয়ার। হসন্তের জালে বাঁধা এর শব্দপুঞ্জের চেহারাটাকে বড়ো দেখাচ্ছে। একেই সাধুভাষার কাঠামোয় ভরলে ছন্দটার শ্রেণী-নির্ণয় সহজ হবে। যথা—

বৃষ্টি ঝরে ঝরো ঝরো ডেকে এলো বান,

শিবঠাকুরের বিয়ে তিন কন্যে দান ॥”

দ্বিতীয় পাণ্ডুলিপি— স্বহস্তলিখিত, সম্পূর্ণ (পৃ ১-১২ এবং ১৩-৩০)। প্রথম খসড়াটির পূর্ণতর সংস্করণ। এটিতে রচনার তারিখ আছে ৮ অগস্ট ১৯৩৩। সূত্রাং ১৯৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিটি এটির অল্পকাল-পূর্ববর্তী বলে অনুমান করা যায়।

আরম্ভ—“ভিন্নপ্রদেশী আমার এক বন্ধু বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমাকে কিছু বলতে অনুরোধ করেচেন।’

শেষ—‘আরো কিছু বলা বাকি আছে আর একদিন বলবার ইচ্ছা রইল।’

তৃতীয় পাণ্ডুলিপি— স্বহস্তলিখিত, সম্পূর্ণ (পৃষ্ঠাসংখ্যা ২৩)। দ্বিতীয় পাণ্ডুলিপির পুনঃসংস্করণ।

আরম্ভ—‘ভিন্নপ্রদেশী আমার কোনো বন্ধু বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমাকে কিছু বলতে বলেচেন।’

১ অক্ষরমে লেখা হয়েছে ‘লৈখিক’। রবীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত শব্দটি বোধ হয় ‘মৌখিক’।

শেষ—‘আরো কিছু বলা বাকি আছে, আর একদিন বলবার ইচ্ছা রইল ॥’

চতুর্থ পাণ্ডুলিপি—দ্বিতীয় পাণ্ডুলিপির অসম্পূর্ণ প্রতিলিপি (পৃ ১-১০)। অন্যের হাতে লেখা ও কবিকর্তৃক স্বহস্তে সংশোধিত। প্রবন্ধের প্রথমাংশ মাত্র।

আরম্ভ—‘ভিন্নপ্রদেশী আমার এক বন্ধু বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমাকে কিছু বলতে অস্বরোধ করেছেন।’

শেষ—‘চক্ষুর পল্লবে নিবিড় কজ্জল

গলিছে অশ্রুর নিবারে।’

কিন্তু এই বোঝা পয়ারজাতীয় পালোয়ানের স্বন্ধে যদি চাপাই তাতে দুর্ঘটনার শঙ্কা থাকবে না। প্রথমে বিনী বোঝার চালটা দেখানো যাক,—’

—দ্রষ্টব্য পৃ ১২১, বর্তমান সংস্করণ

এই পাণ্ডুলিপিটির পেছনের পৃষ্ঠায় কবি স্বহস্তে মন্দাক্রান্তা ছন্দের বাংলা প্রতিরূপের একটি খসড়া করেছেন মেঘদূতের প্রথম শ্লোকের অহুবাদ হিসাবে। এর প্রথমাংশটুকু এই।—

“কোনো এক যক্ষ সে

প্রভুর সেবা কাজে

প্রমাদ ঘটাইল

উন্মনা”।

পঞ্চম পাণ্ডুলিপি— তৃতীয় পাণ্ডুলিপির অসম্পূর্ণ প্রতিলিপি ; অন্যের হাতে লেখা চার পৃষ্ঠা এবং পরিবর্তিত পাঠ হিসাবে কবির হাতে লেখা তিন পৃষ্ঠা। প্রবন্ধের প্রথমাংশ মাত্র।

আরম্ভ—‘ভিন্নপ্রদেশী আমার কোনো বন্ধু বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে আমাকে কিছু বলতে বলেছেন।’ ইত্যাদি মুখবন্ধটা কেটে কবি তাঁর

বক্তব্য বিষয়কে উপস্থাপন করেছেন নূতন মুখবন্ধ দিয়ে। এই মুখবন্ধের আরম্ভাংশ এই।— ‘নাচের ছুটি অঙ্ক প্রধান। এক, দেহের ভার, আর, দেহের গতি।’

শেষাংশ অপরিবর্তিত। তার শেষ লাইনটা এই।—

‘অস্থিবিদ্ধ গলে করে ঘোর গর্জন।’

—দ্রষ্টব্য পৃ ১১৭, বর্তমান সংস্করণ

ষষ্ঠ পাণ্ডুলিপি— অন্যের হাতে লেখা অসম্পূর্ণ প্রতিলিপি— চারটি পূর্ণায়তন কাগজ ও ছয়টি খণ্ডিত কাগজ। শুধু প্রথম কয়েক পৃষ্ঠার প্রতিলিপি এবং কবিকর্তৃক বহুলাংশে পুনর্লিখিত।

‘নাচের ছুটি অঙ্ক প্রধান। এক, দেহের ভার, আর, দেহের গতি।’— প্রতিলিপির এই মুখবন্ধটাকে কেটে বাদ দিয়ে কবি প্রবন্ধ আরম্ভ করেছেন আর-একটি নূতন মুখবন্ধ দিয়ে। সেটি এই।— ‘ভার এবং গতি এই দুই বৈপরীত্যের সামঞ্জস্যেই ছন্দ। নৃত্যে একদিকে দেহের ভার আর একদিকে দেহের গতি, দুইয়ের সুসম্পূর্ণ মিলনে তার উৎকর্ষ।’

শেষাংশ অপরিবর্তিত। শেষাংশের প্রথম বাক্যটি এই।— ‘জাপানে ফুলদানিতে ফুল সাজাবার একটি কলাবিদ্যা আছে।’

—দ্রষ্টব্য পৃ ১১৬, বর্তমান সংস্করণ

সপ্তম পাণ্ডুলিপি— অন্যের হাতে লেখা সমগ্র প্রবন্ধের সম্পূর্ণ প্রতিলিপি (পৃষ্ঠাসংখ্যা ২২) এবং কবিকর্তৃক পরিমার্জিত।

‘ভার এবং গতি এই দুই বৈপরীত্যের সামঞ্জস্যেই ছন্দ। নৃত্যে একদিকে দেহের ভার আর একদিকে দেহের গতি, দুইয়ের সুসম্পূর্ণ মিলনে তার উৎকর্ষ।’ ইত্যাদি মুখবন্ধটাকে কেটে বাদ দিয়ে কবি আর-একটি নূতন মুখবন্ধ দিয়ে প্রবন্ধের সূত্রপাত করেছেন। নূতন মুখবন্ধের আরম্ভটুকু এই।— ‘শিব ছিলেন উদাসীন, উমা তাঁর চিত্ত

আকর্ষণ করলেন, যিনি ছিলেন স্তব্ধ তাঁকে করলেন বিচলিত, তাঁদের মিলন থেকে জন্ম নিলেন স্বর্গজয়ী কুমার।’

‘আরো কিছু বলা বাকি আছে, আর একদিন বলবার ইচ্ছা রইল ॥’— এই শেষবাক্যটি অপরিবর্তিতই আছে।

অষ্টম পাণ্ডুলিপি— সপ্তম পাণ্ডুলিপির মূখবন্ধটুকুর পুনর্লিখিত রূপ (দুই পৃষ্ঠা)। কবির নিজ হাতে লেখা। এই মূখবন্ধের আরম্ভ ও শেষ অংশ নিম্নলিখিতরূপ।

আরম্ভ—‘শিব ছিলেন নিশ্চেষ্ট নিষ্ক্রিয়, উমা তাঁর স্তব্ধতাকে তাড়িয়ে দিলেন, তাঁদের মিলন থেকে জন্মালেন স্বর্গজয়ী কুমার।’

শেষ—‘অন্য জন্তুর দেহেও ভাবের ভাষা আছে কিন্তু মানুষের দেহভঙ্গীর মতো সে ভাষা সংস্কৃতি লাভ করে নি, এত শক্তি নেই তার।’

—দ্রষ্টব্য পৃ ১১৩, বর্তমান সংস্করণ

নবম পাণ্ডুলিপি (৪-সংখ্যক)— সমগ্র প্রবন্ধের কবির স্বহস্তলিখিত পরিমার্জিত রূপ (পৃ ১-৪৬)। ‘কাজল কালি’ চিঠির কাগজের প্যাডে লেখা। এই পাণ্ডুলিপির পাতাগুলিকে পরে স্বচ্ছ আবরণবন্ধ (lamine) করে খাতার আকারে বাঁধিয়ে নেওয়া হয়েছে। এই শেষ সংস্করণে প্রবন্ধের নাম দেওয়া আছে ‘ছন্দ’, কিন্তু কোনো তারিখ নেই। এই সংস্করণের আরম্ভ ও শেষ অংশ এ-রকম।

আরম্ভ— ‘শিব ছিলেন নিশ্চেষ্ট নিষ্ক্রিয়, উমা তাঁর স্তব্ধতাকে দিলেন নাড়িয়ে, সেই মিলন থেকে জন্মালেন স্বর্গজয়ী কুমার।’

শেষ— ‘ছন্দ সম্বন্ধে আরো কিছু বলা বাকি রইল আর কোনো সময়ে পরে বলবার ইচ্ছা আছে।’ তার পরেও আছে একটি ‘উপসংহার’। ‘উদয়ন’ পত্রিকার প্রকাশের সময়ে এই উপসংহারের বক্তব্য বিষয় অব্যাহত থাকে, কিন্তু তার ভাষা কিছু পরিমাণে মার্জিত ও পরিবর্তিত হয়।

৪-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে প্রাপ্ত এই শেষ সংস্করণটিই কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ও 'উদয়ন' পত্রিকায় প্রকাশিত হয় 'ছন্দ' নামে। পত্রিকা থেকে গ্রন্থে গ্রহণকালে প্রবন্ধটির ভাষায় ও বিষয়বস্তুর সংস্থাপনায় বহুবিধ সংস্কার ও পরিবর্তন করা হয়। যথাস্থানে তার পরিচয় দেওয়া হয়েছে। এই একটিমাত্র প্রবন্ধের পরিমার্জনায় ও উৎকর্ষবিধানে রবীন্দ্রনাথ যে অসীম নিষ্ঠা ও ধৈর্যের পরিচয় দিয়েছেন তা শুধু বিশ্বয়কর নয়, আদর্শস্থানীয়। মনে রাখতে হবে তখন তাঁর বয়স বাহাত্তর বৎসর অতিক্রম করে গিয়েছে।

এই প্রবন্ধের বিভিন্ন সংস্করণে গদ্যাংশ ও দৃষ্টান্তের পার্থক্য অনেক স্থলেই পার্থক্য দেখা যায় এবং এই পার্থক্যের পরিমাণও কম নয়। নয়টি পাণ্ডুলিপি ও ছুটি মুদ্রিত সংস্করণের পাঠভেদ অবলম্বনে স্বতন্ত্র ও সুবিস্তৃত আলোচনার অবকাশ আছে এবং তার প্রয়োজনীয়তাও আছে। অতিবিস্তারভয়ে এই বিভাগে পাণ্ডুলিপিগুলির পাঠভেদ দেখানো হল না।

চলতি ভাষার ছন্দ

'বাংলাভাষা-পরিচয়' গ্রন্থের (১৯৩৮) একাদশ অধ্যায়ের প্রাসঙ্গিক অংশ। এর সংক্ষিপ্ত পাণ্ডুলিপি-বিবরণ দেওয়া হয়েছে প্রবন্ধের পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গে (পৃ ৪২৫)। এই পাণ্ডুলিপির (১১৬-সংখ্যক) উল্লেখযোগ্য বৈচিত্র্যও বিশেষ কিছু নেই।

গদ্য-ছন্দ

১৩৪১ সালের বৈশাখ-সংখ্যা 'বঙ্গভী' পত্রিকায় প্রকাশিত 'গদ্য-ছন্দ' নামেই। এই প্রবন্ধটির কবির স্বহস্তলিখিত দুটি পাণ্ডুলিপি আছে রবীন্দ্রসদনে। এর প্রাথমিক খসড়াটি আছে ১৯৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে (পৃ ১৮-৪৬)। এই নাম-তারিখ-হীন খসড়াটির সংক্ষিপ্ত বিবরণ

দেওয়া হয়েছে ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের প্রথম পাণ্ডুলিপির পরিচয়-প্রসঙ্গে। ১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে (পৃ ১-২৪) আছে উক্ত প্রাথমিক খণ্ডার মার্জিত রূপ। সম্ভবতঃ এই সংস্করণটিই কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত এবং তৎপরে ‘বঙ্গভী’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়। কিন্তু পত্রিকায় প্রকাশকালে প্রবন্ধটি পুনর্বীর সংস্কৃত হয় এবং কোনো কোনো অংশ বর্জিতও হয়। এস্থলে পাণ্ডুলিপির বিভিন্ন সংস্করণ ও মুদ্রিত প্রবন্ধের পার্থক্য নির্দেশ করা নিম্নয়োজন।

কাব্য ও ছন্দ

এটি ১৩৪৩ সালের পৌষ-সংখ্যা ‘কবিতা’ পত্রিকায় প্রকাশিত হয়। ‘গদ্যকাব্য’ নামে এবং ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে (১৩৫০ বৈশাখ) সংকলিত হয় ‘কাব্য ও ছন্দ’ নামে। কবির স্বহস্তলিখিত পাণ্ডুলিপিতে (পৃ ১-১০) প্রবন্ধের নাম আছে ‘গদ্যকাব্য’; কবির হাতে লেখা কোনো তারিখ নেই— অন্যের হাতে তারিখ লেখা আছে ‘অগ্রহায়ণ ১৩৪৩’। ‘কবিতা’ পত্রিকায় তথা ‘সাহিত্যের স্বরূপ’ গ্রন্থে রচনার তারিখ আছে ১২ নভেম্বর ১৯৩৬। পাণ্ডুলিপিটি দশটি বিচ্ছিন্ন ও অগ্রথিত ক্ষুদ্র আকারের কাগজে লিখিত। এটি এখনও সংখ্যানির্দিষ্ট হয়নি। পত্রিকায় প্রকাশকালে প্রবন্ধের ভাষা কবিকর্তৃক পরিমার্জিত হয়।

তৃতীয় পর্বের (পৃ ৩৭২-৮০) মুখ্যপ্রবন্ধাবলীর পাণ্ডুলিপি-পরিচয় দেওয়া গেল সংক্ষেপে। এইসব পাণ্ডুলিপি ও মুদ্রিত প্রবন্ধের মূলরচনায় ও দৃষ্টান্তে অনেক পাঠভেদ ও অন্যবিধ পার্থক্য লক্ষিত হয়। এইসব পাঠান্তরের সংখ্যা কম নয় এবং তার বিষয়গত গুরুত্বও কম নয়। এইসব পাণ্ডুলিপি ও তার পাঠভেদগুলির স্বতন্ত্র ও বিশদ পরিচয় দেবার বিশেষ প্রয়োজনীয়তা আছে। তাতে শুধু যে রবীন্দ্রনাথের ছন্দচিন্তার কোনো কোনো দিকে নূতন আলোকপাতের সম্ভাবনা আছে তা

নয়, তার সাহিত্যিক এবং অন্যবিধ সার্থকতাও আছে। কিন্তু বাহ্যল্যবোধে এস্থলে সে আলোচনা থেকে বিরত থাকা গেল।

নিম্নে উক্ত পাণ্ডুলিপিগুলির একটি প্রবন্ধাভ্যুত্থানিক তালিকা দেওয়া গেল। তাতে এই পর্বের (১৩৩৮-৪৫) প্রবন্ধাবলীর পাণ্ডুলিপি-বিবরণ এক দৃষ্টিক্ষেপেই অবগত হওয়া যাবে।

১। ছন্দের হসন্ত-হলন্ত

প্রথম পর্ধ্যায় : 'বাংলা ছন্দ'— অসংখ্যাত পাণ্ডুলিপি (পৃ ১-৮)।

দ্বিতীয় পর্ধ্যায় : 'ছন্দের হসন্ত-হলন্ত'— তিনটি অসংখ্যাত পাণ্ডুলিপি। পৃষ্ঠাসংখ্যা যথাক্রমে ৫, ১০ এবং ২০।

তৃতীয় পর্ধ্যায় : 'নব ছন্দ' (প্রথমাংশ)— ৩২-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি (পৃ ১-৩)। এই তিন পৃষ্ঠায় আছে প্রবন্ধটির প্রথমার্ধ মাত্র ('আজ এটোর চল নেই' পর্যন্ত, পৃ ৮১)। অপরাধ পরবর্তী যোজনা।

২। সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ : 'ছন্দবিতর্ক'— অসংখ্যাত পাণ্ডুলিপি ; পৃষ্ঠাসংখ্যা ৫।

৩। ছন্দের মাত্রা

প্রথম পর্ধ্যায় : 'নব ছন্দ' (শেষাংশ)— ৩২-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি (পৃ ৩-১২)।

দ্বিতীয় পর্ধ্যায় : 'ছন্দের মাত্রা'— (১) অসংখ্যাত প্রাথমিক খসড়া (পৃ ১-২০) ; প্রবন্ধের নাম 'ছন্দের রূপ'। (২) ৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি (পৃ ১-২৬ এবং ৩৬-৩৭) ; প্রবন্ধের নাম 'ছন্দের মাত্রা'।

৪। ছন্দের প্রকৃতি : 'ছন্দ'— নয়টি পাণ্ডুলিপি। এগুলির মধ্যে প্রথম (১২৭-সংখ্যক), দ্বিতীয়, তৃতীয় ও নবম (৪-সংখ্যক) পাণ্ডুলিপি কবির স্বহস্তলিখিত ও সম্পূর্ণ। এগুলির পৃষ্ঠাসংখ্যা যথাক্রমে ১৮, ৩০, ২৩ এবং ৪৬। চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ পাণ্ডুলিপি অন্যের হাতে লেখা আংশিক প্রতিলিপি। সপ্তম, পাণ্ডুলিপিও অন্যের হাতে লেখা, কিন্তু সম্পূর্ণ।

এই চারটিই কবিকর্তৃক সংশোধিত। অষ্টম পাণ্ডুলিপি স্বয়ং কবির লেখা; কিন্তু আংশিক, প্রথম দুই পৃষ্ঠা মাত্র।

৫। চলতি ভাষার ছন্দ : ১৭৬-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, দ্বিতীয় খণ্ড, পৃ ৮২-৮৮।

৬। গদ্য-ছন্দ : দুটি পাণ্ডুলিপি। (১) প্রাথমিক খসড়া (১২৭-সংখ্যক, পৃ ১৮-৪৬)। (২) খসড়াটির পরিমার্জিত সংস্করণ (১৩-সংখ্যক, পৃ ১-২৪)।

৭। কাব্য ও ছন্দ : ‘গদ্যাকাব্য’— অসংখ্যাত পাণ্ডুলিপি (পৃ ১-১০)। কবির নিজ হাতে লেখা। তারিখ ১২ নভেম্বর ১৯৩৬।

অনাবশ্যকবোধে অপেক্ষাকৃত গোণরচনাগুলির পাণ্ডুলিপি-বিবরণ দেওয়া হল না। ‘চিঠিপত্র’ ও ‘ভাষণ’ বিভাগের কোনো কোনো রচনার পাণ্ডুলিপিগুলির কিছু-কিছু পরিচয় দেওয়া হয়েছে পাঠপরিচয়ের প্রথমাংশে (পৃ ৩১৫-১৬)।

দৃষ্টান্তপরিচয়

‘ছন্দ’ গ্রন্থের অন্যতম প্রধান বৈশিষ্ট্য তার দৃষ্টান্তগুলি। শুধু বৈশিষ্ট্য নয়, সম্পদ। ছন্দোবৈচিত্র্যে, ধ্বনিসৌন্দর্যে এবং কাব্যসৌন্দর্যে এই দৃষ্টান্তগুলি গ্রন্থখানিকে সাহিত্যিক মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করেছে। ছন্দোবৈচিত্র্যের দৃষ্টান্ত হিসাবে রচিত হলেও রবীন্দ্রনাথের উদ্দীপ্ত কবিকল্পনার উৎস থেকে এগুলি নির্গত হয়েছে জলন্ত ফুলিঙ্গের মতো। তাই এই গ্রন্থের অনেকগুলি (অন্ততঃ একুশটি) দৃষ্টান্তই পরবর্তী কালে উৎকৃষ্ট কবিতা হিসাবে স্থান পেয়েছে ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে।

অধিকাংশ দৃষ্টান্তই ছন্দোবিশ্লেষণ উপলক্ষে সদ্যোরচিত। কিন্তু সবগুলি নয়। অনেকগুলিই সংস্কৃত, প্রাকৃত, প্রাচীন ও আধুনিক বাংলা, ইংরেজি প্রভৃতি নানা ক্ষেত্র থেকে সংকলিত। এগুলি শুধু যে রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যদৃষ্টির বিচিত্র ক্ষেত্র ও বিস্তৃত পরিসরেরই পরিচায়ক তা নয়, তাঁর আগ্রহের বিশিষ্টতারও পরিচায়ক। নীচে এই গ্রন্থে প্রযুক্ত দৃষ্টান্তগুলিকে বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত করে তালিকা-আকারে সাজিয়ে দেওয়া গেল। তার থেকেই এগুলির অজস্রতা, বিচিত্রতা ও বিশিষ্টতার পরিচয় পাওয়া যাবে।

প্রত্যেক বিভাগে দৃষ্টান্তগুলিকে সাজানো হল বর্ণানুক্রমে। দৃষ্টান্তের পার্শ্ববর্তী সংখ্যাগুলি গ্রন্থের পৃষ্ঠাসংখ্যানুচক। দণ্ডচিহ্নের পরবর্তী পৃষ্ঠাসংখ্যা ‘গ্রন্থপরিচয়’ বিভাগের অন্তর্গত। সংখ্যার উর্ধ্বকোণস্থিত বিন্দুটি পাদটীকাজ্ঞাপক। যে-সব দৃষ্টান্ত ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে (১৩৬৭ সংস্করণ) সংকলিত হয়েছে, সেগুলিকে নির্দিষ্ট করা হল তারকাচিহ্নের দ্বারা।

অনেক স্থলেই একটি দৃষ্টান্তকে এক রূপ থেকে অন্য রূপে পরিবর্তিত করা হয়েছে। এই রূপান্তরিত দৃষ্টান্ত আবার দ্বিবিধ। কতকগুলি (স্বকীয়

বা পরকীয়) পূর্বরচিত দৃষ্টান্তের সদ্যঃকৃত রূপান্তর, আর কতকগুলি সদ্যোরচিত দৃষ্টান্তেরই নবরূপ। প্রথম শ্রেণীর দৃষ্টান্তগুলি ‘রূপান্তরিত’ নামে একটি স্বতন্ত্র বিভাগে স্থাপিত হল। আর, দ্বিতীয় শ্রেণীর দৃষ্টান্তগুলিকে প্রকৃতিভেদে বিভিন্ন বিভাগে স্থান দেওয়া গেল। তবে এগুলিও যে রূপান্তর, তা সূচিত হল ‘রু’ বর্ণের দ্বারা। দৃষ্টান্তের পার্শ্ববর্তী ‘রু’ বর্ণটি এই রূপান্তরের পরিচায়ক।

দৃষ্টান্তগুলির ছন্দপ্রকৃতির পরিচয় পাওয়া যাবে মূলগ্রন্থের আলোচনা থেকে কিংবা পাদটীকা ও ‘সংজ্ঞাপরিচয়’ বিভাগের মন্তব্যাদি থেকে। তাই এ-স্থলে দৃষ্টান্তগুলির ছন্দোগত রীতি বা বন্ধের পরিচয় দেওয়া গেল না।

সংকলিত (কবির স্বরচিত বা অন্যকৃত) দৃষ্টান্তগুলিকে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই মূলের সঙ্গে মিলিয়ে দেখে এগুলির পাশে পাশে উৎসস্থলের পরিচয় দেওয়া গেল। তাতে জিজ্ঞাসুর সুবিধা হবে। তবে সর্বক্ষেত্রে এ নীতি প্রয়োগ করা হয়নি; কোনো কোনো স্থলে উৎসের সন্ধান পাওয়া যায়নি বলে, আর কোনো কোনো স্থলে অনাবশ্যকবোধে। তবে একথাও বলা প্রয়োজন যে, সবগুলি দৃষ্টান্তকে নিশ্চিতরূপে সনাক্ত করা যায়নি। কোনো কোনো ক্ষেত্রে কিছুপরিমাণে সংশয়ের অবকাশ থেকে গেছে। সংশয়নিরসনের ভার ন্যস্ত রইল ভবিষ্যতের উপরে।

বৈষ্ণব পদাবলী থেকে উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলির মধ্যে যেগুলি রবীন্দ্র-সম্পাদিত ‘পদরত্নাবলী’ গ্রন্থে (১২২২ বৈশাখ) পাওয়া যায়, সেগুলির উৎস হিসাবে পদরত্নাবলীর নামই দেওয়া গেল। অন্যত্র আছে ‘পদকল্পতরু’র উল্লেখ। এড্‌গার অ্যালান পো-র সম্পর্কে ইন্দিরা দেবী চৌধুরানীর স্মৃতিকথা স্মরণীয়। তিনি বলেন—‘এড্‌গার এলেন পো-র সঙ্গে রবিকাকাই আমাদের প্রথম পরিচয় করিয়ে দেন’ (রবীন্দ্রস্মৃতি ১৩৬৭, পৃ ৪৬)। অতঃপর তিনি অ্যালান পো-র ‘The Raven’ নামের

অপূর্ব 'কবিতাটি'-র অজস্র মিল স্বর ও ছন্দের উচ্ছ্বাসিত প্রশংসা করেন। এই উপলক্ষে তিনি কবিতাটির যে অংশ স্মৃতি থেকে উদ্ধৃত করেছেন তার মধ্যেও আছে 'Ah, distinctly I remember' ইত্যাদি দৃষ্টান্তটি। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের পক্ষেও এই লাইনগুলি অবিস্মরণীয় হয়ে থাকে। কিছুমাত্র বিচিত্র নয়।

পরিশেষে বলা প্রয়োজন যে, নিম্নপ্রদত্ত তালিকায় শুধু যে রবীন্দ্র-প্রযুক্ত দৃষ্টান্ত সংকলিত হয়েছে তা নয়, তালিকার সম্পূর্ণতার প্রয়োজনে অন্যের প্রযুক্ত দৃষ্টান্তও গৃহীত হল।

ক. স্মরণচিত

১. নবরচিত

অধীর বাতাস এল সকালে	৭৩, ১৩০০
অস্তুর তার কী বলিতে চায়	১০৩, ১২২১
অন্ধরাতে যবে বন্ধ হল দ্বার	৭২, ১৩২১
অভিসার-যাত্রাপথে	১২৪
অমৃতনিঝরে হৃৎপাত্রটি ভরি রু	৮১
অস্থিবিদ্ধগলে করে ঘোর গর্জন	১৪৪৭
আইডিয়াল নিয়ে থাকে	৭২
আকাশের ওই আলোর কুঁপন	৫৪
আখিতে মিলিল আঁখি	১৩, ১৪১৭
আখির পাতায় নিবিড় কাজল	১২১
আধার রাতি জেলেছে বাতি অযুতকোটি	১২৫
আধার রাতি জেলেছে বাতি আকাশ ভরি রু	১২৬
আলো এলো যে দ্বারে তব	৯০
আসন দিলে অনাহুতে	৮৮

উৎসবের বাজিশেষে	৫৭
এ অসীম গগনের তীরে	৮২
এই যে এলো সেই আমারি	৫৫, ১২৭৩
একটি কথা বারে বারেই	১৩২০
একটি কথার লাগি	৬০
একটি কথা জুনিবারে রু	৬০
একটি কথা শোনো	৬১
একলা পাগলা ফিরবে জঙ্গল	১২
এখনই আসিলাম দ্বারে	৫৮
এখনি আসিহু তার দ্বারে রু	৫২
এত গুমর সহিবে না গো	২১৩
ঐ যে তপনের রশ্মির কম্পন রু	৫৪
ওহে পাছ, চল পথে	৪৪
কই পালক, কই রে কঞ্চল	১৭-১৮, ১২৩৮, ২৭১
কথা কয়নি তো কয়নি	২১৩
কথা কহ, কথা কহ রু	৮৪
কর্ণে দিলা কুমকাফুল	৭২
কাঁধে মই, বলে. কই	৫৬, ১২৭৩
কী সুন্দর তার চেহারাটি	২১৩
কুঞ্জেপথে জ্যোৎস্নারাতে	১১০
কুস্তির আখড়ায় ভিত্তিকে ধরে	৭৮
কেন তার মুখভার	১১৮
কেবলি অহরহ মনে মনে	১৩৪
খুব তার বোলচাল	৭০
গিকিণ্ডহাতল বেয়ে ঝরিছে নিঝর রু	৪০

গিরির গুহায় ঝরিছে নিঝর	৪০
ঘন মেঘভার গগনতলে	২৩
চকমকি-ঠোকাঠুকি আগুনের প্রায়	৪৫
চক্ষুর পল্লবে নিবিড় কজ্জল রু	১২১, ১৪৪৬
*চলিতে চলিতে চরণে উছলে	১২৪
চামেলির ঘনছায়া-বিতানে	২২
*চাষের সময়ে যদিও করিনি হেলা	৭৩, ১২৪৩
*চাহিছ বারে বারে আপনারে ঢাকিতে	৪৩, ১২৬৫
চিত্ত আজি দুঃখদোলে	১৫৫
চিমনি ফেটেছে দেখে রু	৭৭, ১২৭৬
চিমনি ভেঙে গেছে দেখে	৭৭, ১২৭৬
চেয়ে থাকে মুখপানে	১১৯
*চৈত্রেয় সেতারে বাজে বসন্তবাহার	৪৫
ছুটল কেন মহেন্দ্রের আনন্দের ঘোর	৭৬
জলে ভরা নয়নপাতে	৮২
জ্বলেছে পৃথের আলোক	১০৭
টোটকা এই মুষ্টিযোগ	৬০
*তপনের পানে চেয়ে	৬৮
*তব চিত্তগগনের দূর দিক্‌সীমা	৮০, ১২৭৪, ২৭৬
তমালবনে ঝরিছে বারিধারা	১০৫
তরণী বেয়ে শেষে এসেছি ভাঙা ঘাটে	৭১, ১২৪২
তরল জলধর বরিখে ঝরঝর	১৪
তর্কযুদ্ধে উগ্র তেজ, শেষ যুক্তি গালি রু	১২৬১
তার চেহারাটা মন্দ নয়	২১৩
*তারাগুলি সারারাত	৪৫

তুতীয়ার চাঁদ বাঁকা সে	২১
তোমার সঙ্গে আমার মিলন	৮৪
তোমা সনে মোর প্রেম রু	৮৪
দিক্‌প্রান্তে ওই চাঁদ বুঝি রু	৮০
দিক্‌প্রান্তের ধূমকেতু	৮০
*দিগ্‌বলয়ে নবশশিলেখা	৮০
দুই জনে জুঁই তুলতে যখন	৫৬, ১২৭৩, ২২৩
দুর্দান্তপাণ্ডিত্যপূর্ণ দুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত	৩৮
*দূর সাগরের পারের পবন	১২৮
দূরে ফেলে গেছ জানি	১২০
ধরণীর আঁখিনীর মোচনের ছলে	৩৮
ধরিত্রীর চক্ষুণীর মুকুণ্ডের ছলে রু	৩২, ১২৬১
নদীতীরে দুই কূলে কূলে	২২
নববর্ষার বারিসংঘাতে রু	১২৫
নবাকর্ণ-চন্দনের তিলকে	৭৩, ১৩০০
নয়নধারায় পথ সে হারায় রু	৩৬, ১২২০
নয়নে নিষ্ঠুর চাহনি	১০৩, ১২২১
নয়নের সলিলে যে কণাটি বলিলে	৪২, ১৩৫৮
নিখিল আকাশভরা আলোর মহিমা	৬৮
নিঃস্বতা-সংকোচে দিন	৭০, ১২৮২
নীরবে গেলে স্নানমুখে	৪৩
পর্বতকন্দরতলে ঝরিছে নিবার রু	৪০
পর্বতকন্দরে ঝরিছে নিবার রু	৪০
পাতলা করি কাট প্রিয়ে রু	৬৪, ১২৮, ১৩৮৮
পাতলা করিয়া কাট	৬৪, ১২৮, ১৩৮৮

পালোয়ানে পালোয়ানে চলে ঘেঁষাঘেঁষি রু	৭৮
প্রাণে মোর আছে তার বাণী	১০১-০২
প্রেমের অমরাবতী	৪৫
*ফাগুন এল দ্বারে, কেহ যে ঘরে নাই	৪১, ৪২, ১৩৬৩
ফিরে ফিরে আখিনীরে পিছু পানে চায়	৩৬, ১২২০
*বউ কথা কও, বউ কথা কও	৮৩
বচন নাহি তো মুখে	১১৮
বচন বলে আধো-আধো	১৪
বৎসরে বৎসরে হাঁকে	৫৭
বনের পথে পথে বাজিছে বায়ে	২৬
*বরষার রাতে জলের আঘাতে	১২৫
বর্ষণশান্ত পাণ্ডুর মেঘ যবে ক্লাস্ত	১১০
বর্ষার তমিস্রচ্ছায়া রু	১২১, ১৩০০
বলেছিহু বসিতে কাছে	৮৮
*বসন্ত পাঠায় দূত রহিয়া রহিয়া	৪১
বাক্য তার অনর্গল মল্লসজ্জাশালী রু	৭০
বাজে তীর পড়ে বীর ধরণীর পরে	১১, ১২৮৬
বারে বারে যায় চলিয়া	২০, ১০৩, ১০৪
*বিচলিত কেন মাধবীশাখা	২৩
বিজুলি কোথা হতে এলে	৮২
বিদ্যুৎ-লাঙ্গুল করি ঘন তর্জন	১১৭
বিরহী গগন ধরণীর কাছে	১৫৪
বেগিবন্ধ তরঙ্গিত কোন্ হৃদ নিয়া	১২৬১, ৩০০
ব্যাকুল বকুল ঝরিল পড়িল ঘাসে	৪৩
মত্তরোধে বীরভদ্র	৭৬

মন চায় চলে আসে কাছে	১০২, ১২০০
মনে পড়ে ছুই জনে	৫৫, ১২৭৩
*মনের আকাশে তার	৮০, ১২৭৬
মরে যাই তোমার বাগাই নিয়ে	২১৩
মাথা তুলে তুমি	১০০
মালতী সারা বেলা	১৫৫
*মিলন-স্বলগনে কেন বল	২২
মুখে তার নাহি আর রা	১৩
মুণ্ডবনে এ কী স্থা	৮২
মুণ্ডাঙেতে এ কী স্থা রু	৮২
মেঘ ডাকে গম্ভীর গরজনে	১০৪
মোর পানে চাহ মুখ তুলি	১২, ১৪১৭
মোর বনে ওগো গরবী	৮২, ১০৬
যতই চলে চোখের জলে রু	৩৬, ১২২০
যে কথা নাহি শোনে	৪৩
যেন ধীর ধ্রুবতারা	১২৮২
রাখি বাহা তার বোঝা	৬৮
রাস্তা দিয়ে কুন্তিগির	৭৮
রিমি কিমি বরিষে শ্রাবণধারা	১২০
রূপসৌবন উপটোকন	৮৮
শয্যা কই বস্ত্র কই রু	১৮, ১৩৪৭
শয্যাবস্ত্র নাই	১২৩২
*শরতে শিশির-বাতাস লেগে	৭৩, ১২৪৩
শিমুল রাজা রঙে	১৩৩, ১২৬৪
*শ্যামল ঘন বকুলবন	৭৪

শ্রাবণ-গগন, ঘোর ঘনঘটা	১০৫
শ্রাবণ-ধারে সঘনে	১১২
*শ্রাবণের কালো ছায়া	১২১, ১৩০০
সংগীততরঙ্গরঙ্গ অঙ্গের উচ্ছ্বাস রু	৩৮
সংগীত তরঙ্গি উঠে অঙ্গের উচ্ছ্বাসে রু	৩৮, ১২৬০, ৩০৭
সখাসনে উৎসবে বৎসর যায়	৫৭
সখাসনে মহোৎসবে রু	৫৮
সায়াকু-অঙ্ককারে রু	৭২, ১২৪২
সারা দিবসের হায়	৬৮
সারা প্রভাতের বাণী	১৩৪
সুনিবিড় শ্যামলতা উঠিয়াছে জেগে	১১২
সুস্বাদনা নন্দনের নিকুঞ্জপ্রাঙ্গণে	৬৮
*সেতারের তারে ধানশি	২১
সে যে আপন মনে শুধু দিবস গণে	৪২
স্বপ্ন আমার বন্ধনহীন সঙ্ঘাতারার সঙ্গী	৬৪, ১২৪৩
*হিমাদ্রির ধ্যানে যাহা	৬২
হৃৎঘটে অমৃতরস ভরি রু	৮১
হৃৎঘটে সুধারস ভরি	৮১
হৃৎপটে আঁকা ছবিখানি	৮১
হৃৎপত্রে আঁকা ছবিখানি রু	৮১
হৃৎপত্রে একেছি ছবিখানি রু	৮১
হে বীর, জীবন দিয়ে মরণেরে জিনিলে	২২
হেসে কুটি কুটি এ কী দশা এর রু	২০০
হেসে হেসে হল যে অস্থির	২০০

২. রূপান্তরিত

অচিনের ডাকে নদীটির বাকে	১৩৯
উন্নত যমুনা বহে	১২৩, ১২৯৯
কাক কালো বটে	১২৭
গগনে গরজে মেঘ ঘন বরিষণ	১০৬
চৈতন্য নিমগ্ন হল	৭৫
দেখ দেখ মনোহর	৪৮
নৃত্য শুধু লাষণ্য-বিলানো ছন্দ	১২৪
পাষণ মিলায় গায়ের বাতাসে	৩৯
পাষণ মুছিয়া যায় অঙ্গের উচ্ছ্বাসে	৬৮
পাষণ মুছিয়া যায় অঙ্গের বাতাসে	৩৮
পাষণ মুছিয়া যায় গায়ের বাতাসে	৩৮
বারি ঝরে ঝর ঝর	৫০
বৃষ্টি পড়ছে টাপুর টুপুর (১)	৬৩, ১২৬৩
বৃষ্টি পড়ছে টাপুর টুপুর (২)	১২২, ১২৬৩
মনের কি দোষ আছে.	১৭১
মন্দ মন্দ বৃষ্টি পড়ে	৫০
মহাভারতের বাণী	৯৬
মৃদুল পবন, কুলমকানন	১৭৩
যত কাঁটা মম সফল করিয়া	৭
যুদ্ধ তখন সাক্ষ হল বীরবাহু বীর যবে	১৩১
যেথায় বিংশতি কোটি	৯৭
রূপরসে ডুব দিহু	৮৬
রূপসাগরের তলে	৭৪
শিব ঠাকুরের বিয়ের সভায়	১৪৩

শ্রাবণমেঘে তিমিরঘন শর্বরী	৩৪
সংগীতস্থধা নন্দনেরি আলিঙ্গনে	১২৫
সকল কণ্টক সার্থক করিয়া	৭
সকল বেলা কাটিয়া গেল	১০৮
সম্মুখ লড়াইয়ে পড়ে বীরের সেরা বীর	১৩৫
সে ধারার টানে তরীখানি চলে	১৩২, ১২৩২
হে অমল চন্দনগঞ্জিত	২০২
হে মাতা, আমারে ঘুরাবি কতই	৬৩, ১২২

৩. অনূদিত .

অবিরল বরছে শ্রাবণের ধারা রু	১৫৮
অভাগা যক্ষ হবে : মেঘদূত ১।১	১২০
আহা মোর মনে আসে : <i>The Raven</i>	১৬
উত্তর দিগন্ত ব্যাপি : কুমারসম্ভব ১।১	২২
কাঁপিলে পাতা, নড়িলে পাখি : গীতগোবিন্দ, গীত ১১।৩	১৪
কোনো এক যক্ষ সে : মেঘদূত ১।১	১৪৪৬
বচন যদি কহ গো ছুটি : গীতগোবিন্দ, গীত ১২।১	১৬
বিখ্যাত হিমাদ্রি নামে রু	১২৪
বৃষ্টিধারা শ্রাবণে বরে গগনে : প্রাকৃতপৈঙ্গলম্ ১।১৬৬	১৫৮
যক্ষ সে কোনো জনা : মেঘদূত ১।১	২৩
লুইসিয়ানাতে দেখলুম	১৫২
স্পষ্ট স্মৃতি চিত্তে ভাসে রু	১৭
স্বপ্ন দেখলুম যেন চড়েছি	১৬০
হিমালয় নামে গিরি : কুমারসম্ভব ১।১	১২৩

৪. পূর্বরচিত

কথা

আমরা হইলাম পিতৃহারা : মন্তকবিক্রয়	১২৮৫
প্রভুবুজ লাগি : শ্রেষ্ঠভিক্ষা	১২৪, ২২৪, ১২৪৭

কল্পনা

পঞ্চশরে দগ্ধ করে : মদনভস্মের পর	২১৬
প্রতিদিন হায় এসে ফিরে যায় কে : সক্রুণা	১৩
ফাগুন ঘামিনী, প্রদীপ জলিছে ঘরে : ভ্রষ্ট লগ্ন	১০

কণিকা

আমি যদি জন্ম নিতেম : সেকাল	২১৭
----------------------------	-----

কাহিনী

মরেওনি বটে : লক্ষ্মীর পরীক্ষা	১২৪৮
-------------------------------	------

থাপছাড়

মাতৃভূমির লাগি : ৩৫	১২৮৫
---------------------	------

গীতবিতান

আধার রজনী পোহাল : পূজা ৩৩০	২৫, ৮৭, ৯৬, ৯৮, ১০৭, ১৪০৭,
কাঁপিছে দেহলতা ধরধর : প্রকৃতি ৩৫	২১
ছয়ার ময় পথপাশে : বিচিত্র ৫৫	২৫
পঞ্জাব সিদ্ধু গুজরাট মরাঠা : স্বদেশ ১৪	১২৩-২৪, ১২৬
পর্ণের পাত্রে ফাস্তন রাত্রে : প্রকৃতি ১২২	১২২২
বাজিবে, সখি, বাঁশি বাজিবে : প্রেম ১১৫	২২
ব্যাঙ্কুল বকুলের ফুলে : প্রকৃতি ৯	২৩
যে কাঁদনে হিয়া কাঁদিছে : বিচিত্র ১১১	২৪

গীতাঞ্জলি

অমল ধবল পালে লেগেছে : ১২	১২১
--------------------------	-----

দৃষ্টান্তপরিচয়

৪৬৫

আজি গন্ধবিধুর সমীরণে : ৫৪	১২৩
আবার এরা ঘিরেছে মোর মন : ৩৩	১২৫
আমার মিলন লাগি তুমি : ৩৪	১২১°, ১৩২°, ৩৩০
তুমি কেমন করে গান কর, হে গুণী : ২২	১৩৪২, ৩৪৩°
দাহ আমার বেড়ে গুঠে ক্রমে : ৩৩	১২৫
নব নব রূপে এস প্রাণে : ৭	১২১
নিভৃত প্রাণের দেবতা : ৫০	১২৩
ভক্ত, সেধায় খোল দ্বার : ৫০	১২৬
রূপসাগরে ডুব দিয়েছি : ৪৭	৭৫, ৮৫, ১৩২°, ৩৩০
হে মোর দুর্ভাগা দেশ : ১০৮	১৪০৫

গীতিমালা

আমার সকল কাঁটা ধন্য করে : ৪২	৭, ১২৬৩
------------------------------	---------

চিত্রা

দেবী, আজি আসিয়াছে অনেক যন্ত্রী : সাধনা	১২৭°
প্রথম শীতের মাসে : শীতে ও বসন্তে	১১, ১২৩৮, ২৫১-৫২
বিলম্বে এসেছ রুদ্ধ এবে দ্বার : হুঃসময়	১২৪৮
মর্ত্যভূমি স্বর্গ নহে : স্বর্গ হইতে বিদায়	১২৮৬

ছবি ও গান

কঠিন বাঁধনে চরণ বেড়িয়া : রাহুর প্রেম	৬৬
--	----

নটরাজ

কত না দিনের দেখা : মনের মানুষ	১২৫২
-------------------------------	------

নৈবেদ্য

তোমার বিচিত্র এ ভবসংসারে : ১	১২৪৮
------------------------------	------

পলাতক

যায়া আমার সাঁঝ-সকালের গানের দীপে : শেষ-গান	১৮৮
---	-----

পাঠপ্রচর (চতুর্থ ভাগ)

সূর্য চলেন ধীরে সন্ধ্যাসী-বেশে : তপস্যা^১ ১২৫৫

পূরবী

উদয়দিগন্তে ঐ শুভ্র শঙ্ক বাজে : পঁচিশে বৈশাখ ৫২, ১২৭৫, ২২৫

বিহঙ্গগান শান্ত তখন অন্ধরাতের পক্ষছায়ে : বিজয়ী ১২৬৩

হারিয়ে-ফেলা বাঁশি আমার পালিয়েছিল বুঝি : খেলা ৬৩, ১২৬২

প্রভাতসংগীত

পূরব মেঘমুখে পড়েছে রবিরেখা : প্রভাত-উৎসব ১০

প্রহাসিনী

যকুৎ যদি বিকৃত হয় : ভোজনবীর ১২৮৫

সন্ধ্যাবেলায় মসৃণ অন্ধকারে : গরঠিকানী ১২৮৪

কাক্তনী

যে পদে লক্ষ্মীর বাস ১২৫৩

বনবাণী

ক্ষণে ক্ষণে আসি তব ছুয়ারে : নটরাজ, অহৈতুক ১২৬°

গুরু গুরু গুরু নাচের ডমরু : নটরাজ, বর্ষামঙ্গল ১২৬°

বীথিকা

আজি রাতের যে ফুলগুলি : মরণমাতা ১২৪০

নিষ্ঠুর পীড়নে যার : নমস্কার ১২৮৫

মানসী

ছিলাম নিশিদিন আশাহীন প্রবাসী : বিরহানন্দ ১২৬৫

নিম্নে যমুনা বহে : নিফল উপহার ১২৩, ১৮১, ১২৯৯, ৩০১

সকল বেলা কাটিয়া গেল : অপেক্ষা ১০২, ১০৭, ১২৪৯

সমুদ্রের তরঙ্গের কলধ্বান সম : মেঘদূত ১২৬১

১ এই কবিতাটি পরবর্তী কালে সংকলিত হয়েছে 'চিত্রবিচিত্র' কাব্যে (১৩৬১) 'তপস্যা' নামেই।

সহজ পাঠ (প্রথম ভাগ)

কাল ছিল ডাল খালি : সপ্তম পাঠ	১২৫১-৫২
সোনার তরী	
এ সুন্দর অরণ্যের পল্লবের স্তরে : বহুস্করা	১২৬১
ইচ্ছা করে অবিরত : বর্ষাষাপন	৫২
গগনে গরজে মেঘ ঘন বরষা : সোনার তরী	৯২, ১০৬
তটের বুকে লাগে জলের ঢেউ : গানভঙ্গ	১২৬৪
ধরহ রাগিনী বিশ্বনাভিনী : পুরস্কার	১২৮৪

খ. সংকলিত

ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত

তুমি মা কল্লতরু আমরা সব পোষা গোরু : নীলকর	১৩১
উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়	
আজিকে তোমারে ডাক দিয়ে বলি	১৩৯৩-৪
এণ্ডারসন, জে. ডি.	
March, lads, march	১৩৩৩
Such is the melodious	১৩২৯
রাতটা কেমন আধার আধার	১৩৩৯

কালিদাস

অস্ম্যন্তরস্যাং দিশি দেবতাত্মা : কুমারসম্ভব	১১১
কশ্চিৎ কান্তাবিরহগুরুণা স্বাধিকারপ্রমত্তঃ : মেঘদূত	১১৬
মেঘালোকে ভবতি স্তুখিনোহপি : মেঘদূত	১২০

কাশীরাম দাস

কাশীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান্	৪, ১৩৪২
--------------------------------	---------

১ এই কবিতাটি 'চিত্রবিচিত্র' কাব্যে সংকলিত হয়েছে 'ফুল' নামে।

দ্বিজগণে পাঠাইয়া বৈদভী আনিল : বনপর্ব, নলের রাজ্যপ্রাপ্তি ১৩৫০

মহাভারতের কথা অমৃতসমান ৩, ১২৩৭, ২৫২, ২৭৩, ২৮৮

মহাভারতের...পুণ্যবান্ ১০, ৩৫, ২৫, ১২০, ১২২, ১২৭৫, ২৭৮

কীটস্, জে.

My heart aches : *Ode to Nightingale* ২০১

O Goddess, hear these : *Ode to Psyche* ৩২, ১২২১, ৩৬৪

কৃত্তিবাস

পঞ্চবর্ষ গত হয় হাতে দিল খড়ি : অযোধ্যাকাণ্ড ১৩২৮

শমন-দমন রাবণ রাজা : কিস্কিন্দাকাণ্ড ১৮৫

কৃষ্ণকমল গোস্বামী

পুনঃ যদি কোনক্ষণে দেখা দেয় কমলেক্ষণে ৩

খনার বচন

খনা ডেকে বলে যান ১৩২

আষাঢ়ে কাড়ান নামকে ১৪০

গীতা

অপরং ভবতো জন্ম : ৪৪ ১২২, ১২৬৪

.বহুনি মে ব্যতীতানি : ৪৫ ১২২, ১২৬৪

গোবিন্দদাস

চিকণ কালা গলায় মালা : পদকল্পতরু ১৪২ ৩৭

শরদচন্দ পবন মন্দ : পদরত্নাবলী ১০১ ৩৪-৫, ১২৩৭, ২৬২

সুন্দরি রাধে, আশ্রয়ে বনি : পদকল্প ২৭০, কুঞ্চিতকেশিনি ৫, ১২৮১

চণ্ডীদাস

অবলার প্রাণ নিতে : পদরত্নাবলী ৩২, কি মোহিনী জান ১৩৮৩

এ জনার মুখ আর দেখিতে না হবে ১৩৮৩

গড়ন ভাঙিতে সখি : পদরত্নাবলী ৪৪, এই ভয় উঠে মনে ১৩৮৪

দৃষ্টান্তপরিচয়

৪৬৯

দেশে না রব মুক্তি ঘাব বায়াইয়া	১৩৮৩
সই, কেবা শুনাইল শ্যামনাম : পদকল্পতরু ১৪১	২৮৯
সদাই ধয়ানে : পদরত্নাবলী ২১, রাধার কি হৈল	৩৭

ছড়া

এপার গঙ্গা ওপার গঙ্গা মধ্যখানে চর	১৪৩, ১৩০১
কাক কালো, কোকিল কালো, কালো ফিঙের বেশ	১২৭
টুম্ টুম্ বাদ্যি বাজে, লোকে বলে কী	১২৭, ১২৬৩
বক ধলো, বস্ত্র ধলো, ধলো রাজহংস	১৪৩
বৃষ্টি পড়ে টাপুর্ টুপুর্	৪২, ৬২, ১২২, ১২৬২-৬৩, ৩৬২
শিবুঠাকুরের বিয়ে হবে তিন কন্যে দান	১৪৩, ১২৬৩, ৩২৫

জগা কৈবর্ত

অচিন ডাকে নদীর বাঁকে ডাক যে শোনা যায়	১৩৮-৩৯
---------------------------------------	--------

জয়দেব

অহহ কলয়ামি : গীতগোবিন্দ, গীত ১৩।৫	৪০, ১২৭৯
দিনমণিমণ্ডলমণ্ডন : গীতগোবিন্দ, গীত ২।২	২০২°
বদসি যদি : গীতগোবিন্দ, গীত ১২।১	১৫, ১০৯°, ১২৬, ১২৭, ১২৭৯
মেঘৈর্মেঘুরমধ্বরং : গীতগোবিন্দ ১।১	১৪৮, ২১৩, ১৩০২
ললিতলবঙ্গলতা : গীতগোবিন্দ, গীত ৩।১	১২৭, ১২৭৯
সরসমস্মণমপি মলয়জপঙ্কম্ : গীতগোবিন্দ, গীত ৯।২	১২৮৩
হরিরিহ বিহরতি : গীতগোবিন্দ, গীত ৩ ক্রম	৩৯

জ্ঞানদাস

জাগিয়া জাগিয়া হইল খীন : পদকল্প ৪২, অপক্লপ তুয়া মুরলি	৩৭
মন্দপবন, কুঞ্জভবন : পদরত্নাবলী ১০৫	১৭২
মলিন বদন ভেল : পদকল্পতরু ৪৪, কাষুক ঐছন বাত	৩৭
রজনী শাউনঘন : পদরত্নাবলী ২৫, মনের মরম-কথা	৩৩, ১৩৬

হাসিয়া হাসিয়া মুখ নিরখিয়া : পদবস্ত্রাবলী ৩০

৭৬

টেনিসন, লর্ড

O the dreary, dreary moorland : *Locksley Hall* ১২, ১৩৩২

To-night the winds : *In Memorium* ৩৫, ১৩৬৪

ডাকের বচন

আনহি বসত আনহি চাষ ১৪০

দাশরথি রায়

অতি অগণ্য কাজে ছিছি জঘন্য সাজে ২

দিলীপকুমার রায়

একটি গান সকল গান মাঝে ১৩৮৮

নৃত্য শুধু বিলানো লাভণ্য-ছন্দ ১২৪

সংগীতসুধা নন্দনের সে আলিম্পানে ১২৪

ষিজেজ্ঞনাথ ঠাকুর

ইচ্ছা সম্যক ভ্রমণগমনে, কিন্তু পাথের নাস্তি ৫, ১২৬৭

গম্ভীর পাতাল যেথা : স্বপ্নপ্রয়াণ ৫১১-২ ৪৬, ১২০-২১, ১৪২০-২১

টকাদেবী কর যদি কৃপা : স্বপ্নভাত ১৩১৭ ভাত্র ১২৬৭-৮

পিতামাতাভ্রাতা : ভারতী ১২৮৬ আশ্বিন ১৩০৫

ফুল তাহে ধরিয়াছে : স্বপ্নপ্রয়াণ ২১১৪০ ১২৬৬

বিলাতে পালাতে : ভারতী ১২৮৬ আশ্বিন ১২৩, ২২১, ১৩০৪

বৃক্ষগণ হেলিত : স্বপ্নপ্রয়াণ, সর্বশেষ শ্লোক ১৩০৬

লজ্জা বলিল হবে : স্বপ্নপ্রয়াণ ২১১২৫ ১৩৩, ১৩০৫

স্থিতিতে ডুবিয়া গেল আগরণ : স্বপ্নপ্রয়াণ ১১১ ১৪২১

নবীনচন্দ্র দাস

প্রসবাস্তে কৃশা এবে কোশলনন্দিনী : রঘুবংশ ১০১৬২ ২২৭

সে প্রভামণ্ডলী মাঝে সমুজ্জ্বলা : রঘুবংশ ১৫১৮৩ ২২৭, ১২৪৬

নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায়

এ-কি এ, আগত সন্ধ্যা, এখনো রয়েছে বসে : সিন্ধুদূত ১৬২

নরোত্তম দাস

হিয়ার মাঝারে খুই জুড়াব পরাগী : পদরত্নাবলী ৬৮ ১৩৮৩

নীরেন্দ্রনাথ রায়

একটি কথা এতবার হয় কলুষিত ৬০

একটি কথা লোকে এত করে কলুষিত ১৩২০

পো, এড্‌গার অ্যালান

Ah, distinctly I remember : *The Raven* ১৬-৭, ৩২, ১৩৪০

প্রাকৃতপৈকলম্

কুংত অরু ধনুন্ধর : ১১১৭২ ১০২

পটম দহ দিজ্জিয়া : ১১১৫৬ ১০২

বরিস জল ভমই ঘণ গঅণ : ১১১৬৬ ১৫৭

ভংজিঅ মলঅচোলবই : ১১১৫১ ১০৮

বলরাম দাস

পাষণ মিলায়ে যায় গায়ের বাতাসে : পদরত্নাবলী ২৭ ৩৮, ১২৬০

বায়রন, লর্ড

When we two parted ১৮, ৩৫, ১২৯১, ৩৪০, ৩৪৫, ৩৪৬

বিদ্যাপতি

বেলি অবসান, কালে : পদকল্পতরু ২১৫ : শুনো লো রাজার বি ৩৭

বিহারীলাল চক্রবর্তী

অপ্সরী, কিম্বরী দাঁড়াইয়ে তীরে : বঙ্গসুন্দরী ৩৫ ১৭৮

একদিন দেব তরুণ তপন : বঙ্গসুন্দরী ৩১ ১৭৭, ১৮০, ২১৬

কি বলেছি অভিমানে : সারদামঙ্গল ৫১৩ ২১৬

পদে পৃথ্বী শিরে বোম : সারদামঙ্গল ৪১৩ ১৭৭

সুঠাম শরীর, পেলব লতিকা : বঙ্গসুন্দরী ৬৩ ১৭৬-৭৭

হে সারদে, দাঁও দেখা : সারদামঙ্গল ৫।১৩	১৭৭
ভারতচন্দ্র	
জয় কালি ভাল ভালি : অন্নদামঙ্গল ২, কোটালের উৎসব	১২৮৭
দয়ালো ভূপালদ্বিজকুমুদজাল : নাগাষ্টকং ৫	১৩০৪, ৩০৫
ভবদেশে শেষে স্বরপুরবিশেষে : নাগাষ্টকং ১	১৩০৩, ৩০৫
ভবানীর কটুভাষে : অন্নদামঙ্গল ১, শিবের ভিক্ষায় গমন	১২
মহারুদ্ধবেশে : অন্নদামঙ্গল ১, শিবের দক্ষালয়-যাত্রা	৫, ১৫৬৫

ভুবনমোহন রায়চৌধুরী

দেখহ স্তম্ভের লৌহরথে চড়ি : ছন্দঃকুহুম, মদিরা ১২৮	৪৭
পাঁচালী নাম বিখ্যাতা : ছন্দঃকুহুম, ভূমিকা ৩১২-১৫	৫০

মধুসূদন দত্ত

আশার ছুলনে ভুলি কি ফল লভিহু হায় : আত্মবিলাপ	১৭০
উড়িল কলধকুল অম্বরপ্রদেশে : মেঘনাদবধ ১।১৬১ পংক্তি	১৭৪
যাদঃপতিরোধঃ যথা : মেঘনাদবধ ১।৫৩৩ পংক্তি	১৭৪, ২১৬
সতত, হে নদ, তুমি : চতুর্দশপদী, কপোতাক্ষ নদ	১৪২, ১৩০১
সম্মুখসমরে পড়ি : মেঘনাদবধ ১।১ পংক্তি	৮, ৪৫, ১২২, ২০১
হাসে নিশি তারাময়ী : মেঘনাদবধ ৫।১-২ পংক্তি	১৩৬৫

মিক্স, ডব্ল্যু. জে.

And are ye sure : <i>The Sailor's Wife</i>	১২, ১৩৪০
--	----------

মিল্টন, জে.

Hail, holy light : <i>Paradise Lost, Book III</i>	৪৬
---	----

যদুনন্দন দাস

কেন তোরে আনমন দেখি : পদকল্প ৩১, কহ কহ স্ববদনী রাধে	৩৬
--	----

যদুনাথ দাস

কে যাবে মথুরাদিকে যাব তার সনে : পদরত্নাবলী ৩২	১৩৮৩
---	------

রত্নবাল বন্দ্যোপাধ্যায়

যথা শেফালিকা ফুল : পদ্মিনী-উপাখ্যান

১৪২০

রামপ্রসাদ সেন

মন বেচারির কি দোষ আছে

১৭০-৭১, ১২৭২

মা আমার ঘুরাবি কত

৬৩, ১২২, ১২৬৩

রাম বহু

মনে রইল সই মনের বেদনা

১৭৫

লালন ফকির

আছে যার মনের মানুষ আপন মনে

১২২-৩০, ১৪২২

এমন মানব-জনম আর কি হবে

১৩০, ১৪২২

চক্ষু আঁধার দিলের ধোঁকায়

১৩২

শংকরাচার্য

বহন্তী নিন্দুরং : সৌন্দর্যলহরী ৪৪

১৫০

শেলি, পি. বি.

One word is too often profaned

১৩৮২

O wild west wind : *Ode to West Wind*

৪৬, ১২৯১

শৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক

ঝরিছে বরষা অঝোরে

১৪০২-০৩

সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত

ভরপুর অশ্রুর : কুহ ও কেকা, যক্ষের নিবেদন

১২৬৭

মহাণ দেহ উচ্চকবুদ : তীর্থসলিল, বৈরাগ্যোদয়

১২৮৪

স্বদেশ, আমার মাতৃভূমি : তীর্থসলিল, স্বদেশবন্দনা

১২৮৬

সম্পাদক

আজি জ্যোৎস্নাহাসিত রাতে রু

১২৪৫

চন্দনচর্চিত তার নীলবর্ণ অঙ্গখানি

১৩০৭

চন্দনচর্চিত স্নানীল অঙ্গখানি রু

১৩০৮

বহ যদি তুমি টঙ্কা রু	১২৮৭
শিবঠাকুরের বিয়ের লগ্নে রু	১২৬৩
সংগীতহিল্লোল অঙ্গের বায় রু	১৩০৮

হুড়, টি.

One more unfortunate : *The Bridge of Sighs* ১৮, ১৩৪০

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

জলনিধিমস্থনে : দশমহাবিদ্যা, মহাদেবের বিলাপ	১২৮৪
বহনমণ্ডলে ভাসিছে ব্রীড়া : বৃদ্ধসংহার ২৬ ছত্র	৫৫, ১২৩, ১৭৮০
বিংশতি কোটি মানবের বাস : কবিতাবলী, ভারতসংগীত	২৭, ১৪৬
রয়েছে পড়িয়া শৃঙ্খলে বাঁধা : কবিতাবলী, ভারতসংগীত	৬৭, ১৭৮০

অনির্ণীত

অচেতনে ছিলেম ভালো আমায় চেতন করলি কেনে ৭৫

Autumn flaunteth in his bushy bowers ২০১

সম্পূর্ণ

সম্পূরণ

এ-সব রচনাকে বিভিন্ন কারণে মূলগ্রন্থে স্থান দেওয়া সম্ভব হয়নি কিংবা সমীচীন বলে বোধ হয়নি, সে-সব রচনা সংকলিত হল এই বিভাগে। এ-সব রচনার মধ্যে কতকগুলির গুরুত্ব অপেক্ষাকৃত অধিক, আর কতকগুলি চিন্তামূল্যে বিশেষ সমৃদ্ধ না হলেও অন্যবিধ বৈশিষ্ট্যে সমৃদ্ধ। এই দ্বিতীয় শ্রেণীর রচনাগুলিরই যথার্থ স্থান এই ‘সম্পূরণ’ বিভাগে এবং অন্যগুলির স্থান গ্রন্থমধ্যে। ভবিষ্যৎ সংস্করণে রচনাগুলি এইভাবেই যথাযোগ্য স্থানে স্থাপিত হবে, আর ‘সম্পূরণ’ বিভাগটি স্থাপিত হবে ‘গ্রন্থপরিচয়’-এর অব্যবহিত পূর্বে।

রচনাগুলিকে যথাসম্ভব কালক্রম-অনুসারে সাজানো হল। আর, ব্যবহারের সুবিধা ও রচনাগুলির বিষয়বস্তুর প্রতি লক্ষ রেখে এগুলিকে প্রয়োজনমতো এক-একটি করে নাম দেওয়া গেল এবং প্রয়োজনমতো স্থানে স্থানে পাদটীকাও যোজনা করা হল।

সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ

সংস্কৃত ভাষায় এমন অনেক শ্লোক পাওয়া যায়, যাহা কেবলমাত্র উপদেশ অথবা নীতিকথা, যাহাকে কাব্যশ্রেণীভুক্ত করা যাইতে পারে না। কিন্তু সংস্কৃত ভাষার সংহতিগুণে^১ এবং সংস্কৃত শ্লোকের ধ্বনিমাধুর্যে তাহা পাঠকের চিত্তে সহজে মুদ্রিত হইয়া যায় এবং সেই শব্দ ও ছন্দের ওদার্য শুদ্ধ বিষয়ের প্রতিও সৌন্দর্য ও গাম্ভীর্য অর্পণ করিয়া থাকে।^২ কিন্তু বাংলায় তাহাকে ব্যাখ্যা করিয়া অনুবাদ করিতে গেলে তাহা

১ তুলনীয়: ‘সংস্কৃত কবিতার শ্লোকগুলি ধাতুময় কারুকার্যের ন্যায় অত্যন্ত সংহতভাবে গঠিত’ (পৃ ২২৬)।

২ তুলনীয়: ‘সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ ধ্বনিগৌরবে পরিপূর্ণ’ (পৃ ১৭৫)।

নির্জীব হইয়া পড়ে। বাংলা উচ্চারণে যুক্ত অক্ষরের ঝংকার, হ্রস্বদীর্ঘ-
স্বরের তরঙ্গলীলা,^১ এবং বাংলা পদে ঘনসন্নিবিষ্ট বিশেষণবিন্যাসের প্রথা
না থাকাতে সংস্কৃত কাব্য বাংলা অমুবাদে অত্যন্ত অকিঞ্চিৎকর
শুনিতে হয়।^২ যতিপঙ্ককের^৩ নিম্নলিখিত শ্লোকে বিশেষ কোনো
কাব্যরস আছে তাহা বলিতে পারি না।—

পঞ্চাঙ্করং পাবনমুচ্চরন্তঃ

পতিং পশুনাং হৃদি ভাবয়ন্তঃ।

ভিক্ষাশিনো দিক্ষু পরিভ্রমন্তঃ

কৌপীনবস্তঃ খলু ভাগ্যবন্তঃ ॥^৪

তথাপি ইহাতে যে শব্দযোজনায় নিবিড়তা ও ছন্দের উত্থানপতন
আছে তাহাতে আমাদের চিত্ত গুণী-হস্তের মৃদঙ্গের ন্যায় গ্রহত হইতে
থাকে। কিন্তু ইহার বাংলা অমুবাদে তাহার বিপরীত ফল হয়।...
একে ত, আমরা পাঠকদিগকে ভিক্ষাশী ও কৌপীনধারী হইতে উপদেশ
দিই না, দ্বিতীয়তঃ বাংলার নিস্তেজ পয়ার ছন্দে সে উপদেশ শুনিতেও
শ্রুতিমধুর হয় না।^৫

সাধনা—১৩০১ মাঘ

১ তুলনীয় : ‘সংস্কৃত ছন্দে যে বিচিত্র সংগীত... যুক্ত-অক্ষরের বাহুল্য’ (পৃ ১৭৮)
এবং ‘তাতে ধ্বনিসংগীত মারা যায়... বেশি কম নয়’ (পৃ ১৮৯-৯০)।

২ তুলনীয় : ‘সংস্কৃত উচ্চারণে’ যে দীর্ঘহ্রস্বের নিয়ম আছে... তাহা সাধারণত বাংলা
ভাষায় অসম্ভব’ (পৃ ১৭২), এবং ‘একে বাংলা ছন্দে স্বরের দীর্ঘহ্রস্বতা নাই... হৃদয়কে
আঘাতপূর্বক স্পর্শ করিয়া তুলিতে পারে না’ (পৃ ১৭৮)।

৩ ‘যতিপঙ্কক’ শংকরাচার্যের রচনা বলে পরিচিত।

৪ শ্লোকটি ‘উপজাতি’ ছন্দে রচিত। উপজাতির ধ্বনিবিন্যাস এরকম : — — —
— — — — — । প্রথম ধ্বনিটি বদ্বচ্ছাক্রমে লঘু বা গুরু হতে পারে।

৫ এই নিবন্ধের পরিচয় দেওয়া হয়েছে ‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয়-
প্রসঙ্গে (পৃ ৪৩৫-৩৬)।

জাপানী ছন্দ

জাপানী কবিতার ও ছন্দের অহু করণে নিম্নের কবিতা তিনটি রচিত হইয়াছে। জাপানী কবিতা সাধারণত অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত হইয়া থাকে। তাহাতে মিলেরও কোনো লক্ষণ দেখি না, কেবল অত্যন্ত সরল মাত্রার নিয়ম আছে। এই কারণে কাব্যরচনার চর্চা জাপানের আপামর-সাধারণের মধ্যে প্রচলিত হইতে পারিয়াছে এবং এই কারণেই জাপানী কবিতার বিষয় ও ভাব অনেক সময় আমাদের কাছে অতিরিক্ত মাত্রায় সাদাসিধা ঠেকে। কিন্তু বিদেশী কাব্যের রস ঠিকভাবে গ্রহণ করা সহজ নহে— দু-চারটে তরজমা পড়িয়া কোনো কথাই বলা চলে না। তবে ইহা নিশ্চয় যে, এরূপ সংক্ষিপ্ত ও সরল কাব্যরচনার রীতি অন্যত্র দেখা যায় না। ইহাদের অসমান মাত্রার তিন লাইনের কবিতাকণাগুলি দেখিলে বেদের ত্রিষ্টম্ভ ছন্দের শ্লোক মনে পড়ে।

বাঙালি পাঠকের অভ্যাসের প্রতি দৃষ্টি রাখিয়া নিজের অহুকৃতি-গুলির মধ্যে একটু মিলের আভাস রাখা গেছে।

১

সেদোকী ছন্দ

নাগরতীরে

শোণিত-মেঘে হল

নিশীথ অবসান

পূর্বের পাখি

পূর্ব মহিমারে

শুনায় জয়গান।

সাহসী বীর
দেখেছি কত অরি
করেছে জয় ।
দেখিনি তোমা সম
এমন ধীর—
জয়ের ধ্বজা ধরি
স্তবধ হয়ে রয় ॥

গেকয়া বাস পরি
ধর্মগুরু
শিখাতে গিয়েছিল
তোমার দেশে ।
আজি সে শিখিবারে
কর্মনীতি
তোমার দ্বারে ধায়
শিষ্যবেশে ॥

চিঠিপত্র

অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লেখা রবীন্দ্রনাথের পত্র

১

Calcutta

April 14, 1918

Dear Mr. Anderson,

I have greatly enjoyed reading two of my *Gitanjali* poems done into verse by your friend and thank you for sending them to me. It was the want of mastery in your language which originally prevented me from trying English metres in my translation.^১ But now I have grown reconciled to my limitations through which I have come to know the wonderful power of English prose. The clearness, strength and the suggestive music of well-balanced English sentences make it a delightful task for me to mould my Bengali poems into English prose form.^২ I think one should frankly give up the attempt at reproducing in a translation the lyrical suggestions of the original verse and substitute in their place some new quality inherent in the new vehicle of expression. In English prose there is a magic which seems to transmute my Bengali verses into something which is original again in a different manner. Therefore, it not only satisfies but gives me

১ রবীন্দ্রনাথের ইংরেজি ছন্দে রচিত কবিতার দৃষ্টান্তও কিছু আছে। দ্রষ্টব্য এড্‌ওয়ার্ড টমসন-প্রণীত *Rabindranath Tagore* গ্রন্থ (১৯২৬), পৃ ২৮২-৮৩।

২ স্মরণীয় 'গীতাঞ্জলি'র ইংরেজি অনুবাদ-প্রসঙ্গ, পৃ ১৮৬।

delight to assist my poems in their English rebirth, though I am far from being confident in the success of my task.

I have asked the editor to send you the *Chaitra* number of *Sabuj Patra* which contains my lecture on Bengali prosody.^১

With kindest regards,

I am

Yours very sincerely,
Rabindranath Tagore

Shantiniketan
Bolpur, Bengal
July 27, 1918

প্রিয়বরে,

...When I had written thus far your delightfully suggestive letter on ছন্দ^২ reached me. What you say of the accent stress in Bengali poems is quite true and the marks you put over the lines you quoted are correct. But I believe these stresses, like dance steps, are induced by the rhythm of the metre itself and they are not inherent in the words. When said in a prose form, these words at once lose their swing.—টাগুর টুপুৰ করে বৃষ্টি পড়ছে—In this sentence there is hardly any stress anywhere. We introduce stress in Bengali

১ দ্বিত্ব পৃ ৩৫৪, পাদটীকা ১।

২ ২৯ জুন ১৯১৮ তারিখের পত্র (পৃ ৩৬১-৬২)।

words only where some special emphasis is needed for the sake of the meaning. When we say,

“যাঁও, আর ভাঁল লাগে না”

then accents are used only to express disgust,— in another context these accents would be out of place. When an Englishman speaks Bengali, it sounds to us so strange, often having a comic effect, simply because he cannot pronounce a word without putting some accent somewhere,— it is his life-long habit. The undulation which we have in our voice in uttering prose is merely that of emotion. Therefore, the stress about which you speak in Bengali verses is imposed by the metre.

In my paper^১ I have discussed about the short divisions and long divisions of a metre.* The long divisions are the divisions generally represented by lines in the printed form. But the shorter divisions within those lines are more important for the rhythm.† They are what the bars^২ are in music, and can be measured

১ ১৩২৪ সালের ৬ চৈত্র তারিখে বিচিত্রা ক্লাবে পঠিত এবং ওই সালের চৈত্র-সংখ্যা সবুজপত্রে প্রকাশিত ‘ছন্দ’ (‘ছন্দের অর্থ’ নামে গ্রন্থভুক্ত) প্রবন্ধ।

২ Long division = চাল বা প্রদক্ষিণ; short division = চলন বা পদক্ষেপ।
দ্রষ্টব্য পৃ ৩৪। ছন্দ-পরিভাষায় চাল = পংক্তি, চলন = পর্ব।

৩ তুলনীয় : ‘প্রদক্ষিণের মাত্রার চেয়ে পদক্ষেপের মাত্রার পরেই ছন্দের বিশেষত্ব বেশি নির্ভর করছে’ (পৃ ৩৫) এবং ‘প্রদক্ষিণের মাত্রায় ছন্দকে চেনা যায় না, চলন অর্থাৎ পদক্ষেপের মাত্রায় তার পরিচয়’ (পৃ ৪১)। এই প্রসঙ্গে স্মরণীয় ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের উক্তি—‘মনে নেই আমার কোনো পূর্বতম প্রবন্ধে...কমা প্রার্থনা করি’ (পৃ ১১০)।

৪ Bar = ভালবিভাগ; ছন্দ-পরিভাষায় ‘পর্ব’ (পৃ ২৫৬)।

by beats'—the beats which, according to the rhythm of the particular metre, contain a particular quantity of sound-units. These beats, in the language of prosody, are stresses.* They set the impulse which carries with it a certain volume of sound. For instance, the metre in—

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
অধরে ম | ধুর হাসি | বাঁশিটি বা | জাও . . . | *

has the division of four units of sound (মাত্রা) in a bar. Naturally the beat comes at the beginning of the bar,* remaining suspended till the next beat comes. I want to know from you whether it is not the same in English metres also. The verse, which you give me in your letter,* I divide in the following manner, apportioning to each division an equal quantity of sound-units (মাত্রা)—

M"arch, lads, | m"arch, let us |
s"tride along to | g"ether. . | *

The difference between the Bengali and English metres in the above example is this, that in the Bengali our vowels are all uniformly short, or 'nearly so, whereas in the English the 'a' in 'march' and

১ Beat=তালি (পৃ ৪২) ; ছন্দ-পরিভাষায় 'প্রস্থর' (পৃ ২৫৭) ।

২ Stress মানে accent of force বা বলপ্রস্থর (পৃ ৩৭৪) ।

৩ ভারতচন্দ্র—অন্নদামঙ্গল, দ্বিতীয় খণ্ড : পুরুষর্গন ।

৪ তুলনীয় : 'ইংরেজি ছন্দে ঝাঁক পদের [অর্থাৎ পর্বের] আরম্ভেও পড়িতে পারে, পদের শেষেও পড়িতে পারে ।... বাংলায় আরম্ভে ছাড়া পদের আর কোথাও ঝাঁক পড়িতে পারে না' (পৃ ১৯) ।

৫ ১৬ জুন ১৯১৮ তারিখের পত্র ।

৬ অধ্যাপক এণ্ডারসনের বিশ্লেষণ ত্রুটব্য ৭ এপ্রিল ১৯১৪ তারিখের পত্রে (পৃ ৩৩৩) ।

in 'lads' is appreciably longer than the 'e' and 'u' in 'let us'. If you count these long vowels as consisting of two *matras* (sound units) and short ones as one *matra*, then you will find in the above English metre four sound units in a bar,^১— just as in the Bengali verse. But the inequality in your vowel lengths gives your metres a richness which is wanting in the সাধু Bengali metres. We also have this inequality of quantity in sound groups in metres used in colloquial Bengali poems. You will find in the nursery rhyme, 'বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর', the alternation of long and short sounds in the arrangement of metre. It is a ছন্দ which has three units in a bar,^২— with one short sound and one long sound which represents two units.

বৃষ্টি | পড়ে | টাপুর | টুপুর | নদেয় | এলো | বান |

শিব ঠা | কুরেব | বিয়ে | হবে | তিন্ ক- | ন্নে | দান |

এক ক- | ন্নে | রাধেন্ | বাড়েন | এক ক- | ন্নে | ধান |

এক ক- | ন্নে | না পেয়ে | বাপের | বাড়ি | যান | °

১ March এবং lads-এর 'a'-কে দীর্ঘ বলে ধরলে প্রথম দুই পর্বে চার মাত্রা পাওয়া যায়। কিন্তু stride-এর 'i' এবং long-এর 'o' দীর্ঘ না হ'ল? দুটোকেই হ'ল বলে না ধরলে তৃতীয় পর্বে চার মাত্রা পাওয়া যাবে না। এগারসনের মতে long-এর উপরে ঝোঁক বা প্রস্বর আছে, রবীন্দ্রনাথের মতে নেই। 'প্রস্বরিত' (stressed) এবং 'দীর্ঘ' (long) সমার্থক শব্দ নয়। Together শব্দের 'g' প্রস্বরিত না দীর্ঘ? মনে হয় রবীন্দ্রনাথ এটিকে দীর্ঘ বলেই গণ্য করেছেন।

২ এখানে bar মানে 'পর্ব' নয়, 'উপপর্ব'।

৩ এই অংশটুকু রবীন্দ্রনাথের স্বহস্তলিখিত বিশ্লেষণের অবিকল প্রতিরূপ। দেখা যাচ্ছে সর্বত্র উচ্চারণ-অনুসারে হস্-চিহ্ন দেওয়া হয়নি। 'বান' শব্দের ধ্বনিবিন্যাস

In the above you will see that though each bar contains one long and one short sound, they are not absolutely regular in their alternations, sometimes the short following the long and sometimes the contrary. But, unlike the সাধু Bengali verses, the undulation of short and long sounds is there. One thing you must notice in this verse, it is the lengthening of some vowels which the metre requires, and yet which is against the ordinary custom of the language. The 'এ' in 'পড়ে' in the second bar is lengthened and also the 'উ' in 'টাপুর' and 'টুপুর' in the third and the fourth. And this taking liberty with the vowel sounds goes on to the end.^১ It offers no difficulty to the Bengali mothers or to their children to recite it properly, the swing of the metre itself guiding them.^২

However, what I tried to show in my paper is this, that by changing the quantity of sound units in a bar the rhythm of a metre is fundamentally changed. But as you suggest in your letter, there is, in the English as in the Sanskrit, an additional element contributing to the musical effect,— it is the arrangement of short

— — এ-রকম, কিন্তু 'দান' প্রভৃতি অক্ষরপ শব্দের ধ্বনিবিন্যাস — — এ-রকম। চতুর্থ লাইনের 'না পেয়ে' অংশের বিশ্লেষণ ক্রটিহীন নয়। ফলে এই লাইনে এক bar বা উপপর্ব কম হয়েছে। সম্ভবতঃ রবীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত বিশ্লেষণ এ-রকম—

না পে | য়ে .. |

১ এই ছড়াটির প্রথম দুই লাইনের অক্ষরপ বিশ্লেষণ দ্রষ্টব্য ৬২ পৃষ্ঠায়।

২ তুলনীয় : 'হাজার হাজার ছেলেমেয়ে এই ছড়া আউড়েছে, তবু ছন্দের কোনো গতে' তাদের কারো কণ্ঠ খলিত হয়নি' (পৃ ৬২)।

and long sounds within the bars. You may call them accent stress, but accent stress means lengthening of vowels in certain parts of a word.^১

I must thank you for your delightful letter and for reminding me of the necessity of a supplementary paper. But happily I was made lazy by my Creator with only impulse enough to start an idea and no responsibility to carry it on to a finish.

I am having this typed in order to be able to send you a copy by the following mail.

রবীন্দ্রনাথকে লেখা অধ্যাপক এণ্ডারসনের পত্র

Mostyn House,
Brooklands Avenue, Cambridge
28th September, 1918

My dear কবিবর,

I am no fighting man ; no controversialist ; and when your letter dated July 27, reached me to-day, I was very much inclined to yield to so much eloquence, such unquestioned competence, and to a belief so earnestly held. After all, I thought, what does it

১ Accent stress মানে বলপ্রসার। রবীন্দ্রনাথের ধারণা ধ্বনি প্রসারিত (stressed) হলেই দীর্ঘ (long) হয়। March, lads, march ইত্যাদি লাইনটির মাত্রাপরিমাণ-নিরূপণও তিনি করেছেন এই ধারণাবশেই। বস্তুতঃ এই ধারণা অসঙ্গত নয়। ধ্বনি প্রসারিত হলেই দীর্ঘ হয় না। Stress accent বা বলপ্রসার ধ্বনির খরতাজ্ঞাপক, দীর্ঘতাজ্ঞাপক নয়। এই পত্রের উত্তরে (২৮ সেপ্টেম্বর ১৯১৮) অধ্যাপক এণ্ডারসন accent-এর যে শ্রেণীবিভাগ করেছেন তা বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য।

matter, so long as our national poet (আমিও একরকম বাঙালী হইতেছি!) goes on writing verses that are lovely, and consoling, and full of a music unheard in English or any other 'stress' verse. I am an older man than you, and you yourself, dear কবিবর, are no longer young. We live in sad, troubled, anxious times...What does a mere question of ছন্দ matter at a time like this? And who am I that I should dare to question your conclusion, or ask you to reconsider your theories?

And yet to hold my tongue were to pay you a poor compliment, for I make bold to believe that you, more gifted in this and other matters than all but the merest handful in all the world, are too big a man not to desire the truth above all things, even in things that, from one point of view, are not great things. And if I am to be loyal to fact, I must beg you to reconsider your decision and your theory.

You say that Englishmen are wont to read Bengali verses with their own characteristic 'stress' accents, and so ruin, or at best pervert, their music. True. But the next moment, you mark a poor Phalaecean hendecasyllabic line^১, I quoted in the way you would pronounce it, and, behold, you have made of it—a Bengali verse! You read it thus:—

Mārch, lāds, | mārċh, lēt ūs·| strīde ālōng tō | gēthēr...
 Note that your accents, (whether they be accents

১ মানে 'একাদশাক্ষর পংক্তি'। সংস্কৃত ছন্দ-পরিভাষায় একাদশাক্ষরপাদ ছন্দোবর্গের সাধারণ নাম 'ত্রিষ্টুপ'। ত্রিষ্টুপ পৃ ৩৩৩।

of length or of strength)' fall at the *beginning* of each of unit. And so the accents *must* fall in all Bengali verse, just as in all French verse, they *must* fall on the final syllable of each unit. (I will come to that presently.)

. You will have some difficulty in accepting this doctrine, since it is natural to us all to transfer (as you justly say Englishmen do) the qualities of our own speech to any other speech we use, and so to alter the music of a foreign verse.

But all verse is the rhythmical use of the dominantly audible quality of any given language. You say, very justly, that the speakers of any language will correctly recite or chant the poet's rhythm, even if these speakers be ignorant women or children. That is so. But you go on to say that these accents, whether stresses or long syllables, "are induced by the rhythm of the metre itself and are not inherent in the words." Ah, but in that case how is it that the native (whether English or Bengali) reads his native verse correctly, and misreads the foreign verse ? Surely because in his native verse he fulfils the poet's conviction that he will hear the inherent accents of his own language ; and puts his native accents into the foreign verse, and so creates a rhythm, indeed, but not one natural to the foreign language, or intended by the foreign poet.

Before we go further, dear কবিবর, let us make one

১ বাংলা পরিভাষায় accent of length = ব্যাপ্তিপ্রসর, এবং accent of strength = বলপ্রসর ।

trifling point of detail clear. There are *three* kinds of accent.—(1) Accent of pitch or tone (dominantly audible in Vedic verse, I am told, and in the more ancient poems of Greece). (2) Accent of stress, of force, which is the dominantly audible quality of most modern European languages and the basis of the rhythm of their verse. You get it in English, German, and (less forcibly) in Italian, Spanish, Portuguese, Provençal. (Perhaps, too, in some Indo-Aryan languages ?) (3) Accent of duration (or quantity), which was the dominantly audible quality of Sanskrit and classical Latin.^১

I say nothing about pitch accent, because it is, so far as I know, not dominantly audible in any living tongue. But the accents of duration in Sanskrit and Latin *were*, and the accents of stress (in those languages that have them) *are* still, *fixed* in each word. In any given word they may fall at the beginning, middle, or end. The Sanskrit or Roman poet would, and the English or German poet still does, select his words so as to make them dance in the measure he is using.

Metres in classical Sanskrit and classical Latin are the same as metres in the stressed languages, with this sole difference that the prominent syllables, which create the metre, are *strong* syllables and not necessarily *long* ones. Consequently the pattern of any Sanskrit

১ বাংলা পরিভাষায় accent of pitch = গীতিপ্রস্বর, accent of stress = বলপ্রস্বর, এবং accent of duration = ব্যাপ্তিপ্রস্বর।

or Latin verse can be reproduced in English or German by substituting words carrying *strong* accents in the places where the *long* accents came in Latin and Sanskrit.^১ See for example the hexameters of Goethe in German, of Kingsley and Clough and Longfellow in English. They dance to the hexametric “three time” measure, but where the model glides, dwells, *prolongs* a step, the imitation makes a strong ‘stamp’, as it were. The dance is the same, but it is danced in a different way.^২ The verse you have quoted from my last letter^৩ is a case in point. It was a reproduction in stressed

১ কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত কয়েকটি সংস্কৃত ছন্দকে বাংলায় রূপান্তরিত করেছেন। কিন্তু গ্রীক বা ল্যাটিন ছন্দকে যে পদ্ধতিতে জার্মান বা ইংরেজিতে রূপান্তরিত করা হয়, সত্যেন্দ্রনাথের পদ্ধতি তার থেকে পৃথক। বাংলা উচ্চারণে যেমন সংস্কৃতের ন্যায় অনিদিষ্ট দীর্ঘস্বর নেই, তেমনি জার্মান বা ইংরেজির মতো শব্দগত স্থির প্রস্বরও নেই। পক্ষান্তরে সংস্কৃতের তুলনায় বাংলায় বন্ধদলের (closed syllable-এর) প্রয়োগ বহুলতর। তাই সত্যেন্দ্রনাথ দীর্ঘস্বরের স্থলে বন্ধদল প্রয়োগের দ্বারা ইংরেজি ছন্দকে বাংলায় রূপান্তরিত করেছেন। এই পদ্ধতি অন্যের দ্বারাও অনুসৃত হয়েছে।

২ সংস্কৃত ছন্দের বাংলা রূপ সম্বন্ধেও এই মন্তব্য প্রযোজন। মন্দাক্রান্তাদি ছন্দের বাংলা প্রতিক্রমে সংস্কৃত দীর্ঘস্বরের উদার গাভীরের অভাব অনুভূত হয়।

৩ অধ্যাপক এণ্ডারসন ল্যাটিন একাদশাঙ্করা ছন্দের এই স্বকৃত ইংরেজি প্রতিক্রপটি প্রথম উদ্ধৃত করেন ৭ এপ্রিল ১৯১৪ তারিখের পত্রে (পৃ ৩৩৩)। এটি আবার উদ্ধৃত হয় ১৬ জুন ১৯১৮ তারিখের পত্রে। রবীন্দ্রনাথ ১৯১৮ সালের ১৬ জুন এবং ২৯ জুন তারিখে লিখিত দুখানি পত্রের উত্তর দেন এক সঙ্গে ১৯১৮ জুলাই ২৭ তারিখে (পৃ ৪৮২-৮৬)। সম্ভবতঃ এইজন্যই এণ্ডারসন এই ইংরেজি দৃষ্টান্তটিকে তাঁর ‘শেষ পত্রে’র অন্তর্ভুক্ত বলে মনে করেছিলেন, যদিও বস্তুতঃ তখনকার ‘শেষ’ পত্রে (২৯ জুন তারিখে লেখা) তিনি এটি উদ্ধৃত করেননি।

syllables of a quantitative metre in Latin. Its true rhythm was on this wise :—

Latin accents ;—

March, lads, | march, let us | stride a | long to | gether ||

English accents :—

Ma"rch, la"ds, | ma"rch, let us |
stri"de a | lo"ng to | ge"ther ||

It is true that "lads" is not so strong as "March"—but it is a *strong* syllable, and not a *weak* one, like the syllables "let us" etc.

All this, so far, is familiar enough.

But I am raising a claim for French and Bengali verse which I shall have much difficulty in getting you or anyone else to accept, just because of the natural human belief that the metre of our own language is the same as that of any other language. Most people hold this belief unquestioningly. How can I persuade our কবিবর (who is not as ordinary people) to change his mind ? Can I be sure that you will listen to me with patience ?

Try, please, for my claim on behalf of French and Bengali verse is that—verse in these languages is the greatest and finest and most supple invention in the way of metre yet accomplished by man !

For, look you, the metre of the stressed languages, English, German etc., is merely imitative, a mere substitution of fixed word-stresses for fixed word-quantities. The evolution in Bengali and French is

due to the fact that in these two languages, *phrasal* accent has become the dominant audible quality, initial in Bengali, ultimate or penultimate in French.

In French this phrasal accent of prolongation (or *dilatation*, as the French metrologists call it) *precedes* and announces a *phâk*, pause, *cæsura*.

In Bengali it follows a ফাঁক, pause, *cæsura*, e.g.—

দয়ার সাগর সর্বগুণাকর
— — — —

যিনি অখিলের স্বামী ।
— —

Hence there is this result (you may see it yourself in everyone of the quotations in your lecture) that the units in Bengali verse *must* be of the type — ◡, or — ◡ ◡, or — ◡ ◡ ◡ etc, whereas, in French, they *must* be of the type ◡ —, or ◡ ◡ —, or ◡ ◡ ◡ — etc.

You will object that that is not progress, since stressed verse can do *both* kinds of dance, both — ◡ and ◡ —. Yes, but only by piecing together words and fitting them (or rather the fixed accents they carry) into a verse pattern. Whereas in French and Bengali verse, your sole problem is to create phrases of a fixed rhythmical length. Once you have done so, the first syllable in Bengali will of its own accord (whether it be 'long' or 'short') become "প্রসারিত" and in French the last syllable in the phrase, the metrical unit (whether it be 'long' or 'short'), will become "dilated".

Now, I have not seen or heard this anywhere and have puzzled it out for myself. The suggestion is new,

and must necessarily be received with suspicion and caution. Be as suspicious and careful as you please ! But you have, more than most men in any country, an open and unprejudiced mind. I feel pretty sure that the more you examine my idea, the more you will see that there is something in it. Bengali rhythm is a different *kind* of rhythm from that of all other languages, so far as I know, except French.

কাব্যে গদ্যরীতি

সম্প্রতি বাংলা সাহিত্যে গদ্যরীতির কাব্য দেখা দিয়েছে। এটাকে অনধিকার প্রবেশ বলে রুখে দাঁড়াবার কোনো আইন নেই। যেমনি প্রাণের রাজ্যে তেমনি সাহিত্য ও কলাসৃষ্টিতে টিকে থাকার দ্বারাই তার অধিকার সপ্রমাণ হয়—পুৰাতন ও নূতন শাস্ত্রবাক্য দ্বারা নয়, অভ্যাস দিয়ে ঘেরা স্বাদবোধের দ্বারাও নয়। অমিতাক্ষর ছন্দ যেমন তার যতিভাগের অমিতি এবং মিলের অভাব সত্ত্বেও কাব্যের পংক্তিতে চলে গেছে গদ্যকাব্যও যে তেমন চলবে না, কারও মুখের কথায় তার স্থির সিদ্ধান্ত হবে না। চিরাচরিত মিতাক্ষর রীতির বহুদূর বাইরে গেছে অমিতাক্ষর, আরো বাইরে পদক্ষেপে যে তার চিরনিষেধ, অন্তঃপুরচারিণী কবিতা অন্তর থেকে সদরে এলেই যে সে হবে স্বধর্মচ্যুত, সাহিত্যের ঐতিহাসিক নজির দেখলে বোঝা যায় এ কথা আজ যারা বলছেন হয়তো কাল তাঁরা বলবেন না। বস্তুত নৈবচ বলবার শেষ অধিকার আজ তাঁদের নেই, হয়তো আছে কালকের লোকের।

...ব্যক্তিগত অতিজ্ঞতার প্রমাণে বলতে পারি যে, ছন্দে-বাঁধা কবিতা যে আগ্রহে লিখেছি, আবঁধা কবিতাও লিখেছি সেই আগ্রহেই, এবং ব্যক্তিগত কচির দিক্ থেকে বলতে পারি ভালো গদ্যকাব্য আমার

তেমনি ভালো লাগে যেমন ভালো লাগে ভালো পদ্যকাব্য। অবশ্য
সকল ক্ষেত্রেই ভালো লাগার রসভেদ আছে, যেমন আম ভালো লাগা
আর জাম ভালো লাগা।

বাংলাকাব্য-পরিচয় (১৩৪৫) : ভূমিকা

ছন্দোহার

১

ভাবি নব নব বাণী
যতনে গেঁথে আনি
ছন্দোহারখানি
দিব গলে।

ভয়ে ভয়ে অবশেষে
তোমার কাছে এসে
কথা যে যায় ভেসে
আঁখিজলে ॥

২

কোনো এক যক্ষ সে
প্রভুর সেবাকাজে
প্রমাদ ঘটাইল
উন্মনা,
তাই দেবতার শাপে
অন্তগত হল
মহিমা-সম্পদ
যত কিছু।

কাস্তাবিরহগুরু
 দুঃখদিনগুলি
 বর্ষকাল তরে
 যাপে একা,
 স্নিগ্ধপাদপছায়া
 মীতার স্নানজলে
 পুণ্য রামগিরি-
 আশ্রমে ॥

৩

ডাকিল কি তবে
 মধু বাঁশরী-রবে
 একেলা যবে
 বিজন নদী-পুলিনে
 ছিহ্ন বসে ।
 কেন এত স্বরা,—
 হল না ঘটভরা,
 মনভ্রমরা
 অজানা দূর-বিপিনে
 উড়িল সে ॥

৪

ভেঙে ভেঙে পড়িছে পা চলে যেতে
 নবদল ধানক্ষেতে,
 বসন শিশিরে ভিজিল ।

নবাকর্ণ-রাগ গিরিশিখরে
ঘনছায়ায় বনের 'পরে
কি শোভা স্বজিল ॥

৫

নয়ন-অতিথিরে
শিমূল দিল ডালি ;—
নাসিকা-প্রতিবেশী
তা নিয়ে দেয় গালি ।
সে জানে গুণ শুধু
প্রমাণ হয় ভ্রাণে,—
রং যে লাগে রূপে
সে কথা নাহি জানে ॥^১

৬

বিশ্বের সৃষ্টিতে
যে বিধাতা শিল্পী ও কবি,
রসিকের দৃষ্টিতে
গাঁথিছেন কাব্য ও ছবি ।
তোমাদের সংসারখানি
যুগলের চিত্তের
সংগীত-নৃত্যের
রচি দিক শিল্প ও বাণী ॥

১ এই দুষ্টান্তটির পরিমার্জিত রূপ ('শিমূল রাজা রঙে' ইত্যাদি) দ্রষ্টব্য ১৩৩ পৃষ্ঠায় ।

৭

মোহন কণ্ঠ হরের ধারায় যখন বাজে
 বাহির-ভুবন তখন হারায় গহন-মাঝে ।
 বিশ্ব তখন নিজেই ভুলায়,^১
 আকাশের বাণী ধরার ধুলায়
 ধরে অপরূপ নব নব কায়
 নবীন সাজে ॥

৮

পৌর্ণমাসী উচ্চ হাসি
 কয় তারাকে,
 আজকে কেন আর দেখিনি
 পথহারাকে ।
 আপন দীপে অন্ধকারে
 পাও না বাধা,
 আমার দীপে চক্ষে লাগে
 আলোর ধাঁধা ॥

৯

দূরের মানুষ কাছেই
 নতুন প্রাণের খেলা ।
 নতুন হাওয়ায় নতুন ঋতুর
 ফুলের বসায় মেলা ॥

১ বর্তমান পাঠ রবীন্দ্রনাথের স্বহস্তলিখিত পাঠের (১৯৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি) অমুরূপ । বিশ্বভারতী পত্রিকায় (১৩৬৯ শ্রাবণ-আষিন, পৃ ৪) প্রকাশকাল এই লাইনটা অনবধানতাবশতঃ ছাপিত হয়েছে পরবর্তী লাইনের নীচে ।

১০

প্রাণধারণের প্রবল ইচ্ছা থেকে

আমার বাঁধন ছাড়িয়ে থাকে যদি
গেলেম আমি রেখে

পায়ে তোমার প্রণাম নিরবধি ।
বাঁচবে না কেউ নিত্যকালের তরে,
মরল যে জন ফিরবে না আর ঘরে,
যাত্রা-অস্ত্রে মিলবে সাগর 'পরে
যতই দীর্ঘ হোক না ক্লান্ত নদী ॥

তখন সূর্য কিংবা রাতের তারা

ভাঙিয়ে স্বপন চাইবে না আর ফিরে—
মত্তমুখর ঝরনাগুলের ধারা

গর্জনে আর চেতন করবে কি রে ?
শীতের কিংবা চৈত্রেয় পল্লবে
নতুন ঋতুর বার্তা কি আর কবে,
অস্তবিহীন নিদ্রা কেবল রবে
অনন্ত রাত্তিরে ॥

১১

সকল প্রাণীর মধ্যে মানুষকেই মনে হত সকলের সেরা ।
ভাষার মুখরতায় তার নৈপুণ্য । সেই ভাষা
চিহ্ন ও সংকেতের এমন যোগাযোগ যাতে বাঁচিয়ে রাখে
তার ভাবনা তার বাক্য ।
তল্লর পরে আপন বুদ্ধিকে সে লাগিয়ে রেখেছে,
আপন প্রাণবায়ু খরচ করছে তাই নিয়ে ।

কেউ বা গুঞ্জরিত করছে দুঃখের নিবিড়তা,
 কেউ বা বিশ্বসংসারে প্রচার করছে হৃদয়ের মহত্ব।
 তার আয়ুর মেয়াদ অন্য প্রাণীর মতোই পরিমিত,
 তবু তার বাণী হাজার হাজার বছর প্রতিধ্বনিত হয়।
 কিন্তু হে ঝিল্লি, এর কিছুই তোমার নেই জানা।
 তোমার স্বর তুমি রচনা কর প্রতিশ্রুতি নিয়ে জন্মোই।
 বসে বসে ভাবছিলাম এই-সব কথা,
 তুলনা করছিলাম একের সঙ্গে আর, ক্ষতির সঙ্গে লাভ।
 এমন সময় হঠাৎ ঘনিষে এল কালো মেঘ,
 মাথার উপরে বলসে উঠল [বিদ্যুৎ], গর্জে উঠল ঝড়,
 মেঘ-ডাকা আকাশ থেকে ঝরতে লাগল
 মোটা মোটা বুড়ির ফোঁটা।
 চূপ করে গেল ঝিল্লির ধ্বনি।

১২

সত্যকাম জাবাল মাতা জবালাকে বললে,^১
 “ব্রহ্মচর্য গ্রহণ করব, কী গোত্র আমার?”
 তিনি বললেন, “জানিনে তাত, কী গোত্র তুমি।
 ঘোবনে বহুপরিচর্ধাকালে তোমাকে পেয়েছি,
 তাই জানিনে তোমার গোত্র।
 জবালা আমার নাম, তোমার নাম সত্যকাম,
 তাই বোলো তুমি সত্যকাম জাবাল।”

১ এই আখ্যান-কবিতাটির প্রাথমিক খসড়ায় (১৯৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি) দুই স্থলেই ‘সত্যকাম বললেন’ লিখে পরে ‘ন’ কেটে দেওয়া হয়েছে। তার পরে আছে ‘সে বললে’। এটির পরিমার্জিত পাঠে (১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি) প্রথম স্থলে আছে ‘বললেন,’ অন্যত্র আছে ‘বললে’। কর্তমান পাঠে কবির অভিপ্রায় অনুসারে প্রথম ক্ষেত্রেও ‘বললে’ করে দেওয়া হল।

সত্যকাম বললে হারিকুমত পৌত্তমকে,

“ভগবন্, আমাকে ব্রহ্মচর্যে উপনীত করুন।”

তিনি বললেন, “সৌম্য, কী গোত্র তুমি?”

সে বললে, “আমি তা জানিনে।

মাকে জিজ্ঞাসা করেছি আমার গোত্র কী।

তিনি বলেছেন, যৌবনে যখন বহুপরিচারিণী ছিলাম

তোমাকে পেয়েছি।

আমার নাম জবালা, তোমার নাম সত্যকাম,

বোলো আমি সত্যকাম জাবাল।”

তিনি তখন বললেন, “এমন কথা অত্রাঙ্গণ বলতে পারে না।

সত্য থেকে নেশে যাওনি তুমি।

সমিধ্ আহরণ করো সৌম্য, তোমাকে উপনীত করি।”^১

১৩

আমার বাণীকে দিলেম সাজ পরিয়ে

তোমাদের বাণীর অলংকারে।

তাকে রেখে দিয়ে গেলেম পথের ধারে পাছশালায়,

নবীন পথিক, তোমারি কথা মনে করে।

যেন সময় হলে একদিন বলতে পারো

মিটল তোমাদেরও প্রয়োজন,

লাগল তোমাদেরও মনে ॥

১ ছান্দোগ্য উপনিষদ, চতুর্থ অধ্যায়ের চতুর্থ খণ্ড। এই রচনাটির পদ্যরূপ আছে ‘চিদ্ৰা’ কাব্যের ‘ব্রাহ্মণ’-নামক কবিতাটিতে।

ছন্দ-ধাৰা

প্রথম পর্ধ্য

কবি-কাহিনী

When the evening steals on western waters,
 Thrills the air with wings of homeless shadows ;
 When the sky is crowned with star-gemmed silence,
 And the dreams dance on the deep of slumber ;
 When the lilies lose their faith in morning
 And in panic close their hopeless petals,
 There's a bird which leaves its nest in secret,
 Seeks its song in trackless path of heaven.

কি ছন্দ বল দেখি ? একটা বাংলা ছন্দে লিখেছিলুম কিন্তু ইংরেজি
 ছন্দেও পড়া যায়।

দ্বিতীয় পর্ধ্য

ক

- ১ ভোর হোলো
 কুমুমগুলি তোলো।
 আনো ফুলের ডালা
 গাঁথো মালা।
- ২ আকাশ ঢেকেছে মেঘে
 বাতাস বহিতেছে বেগে।
- ৩ মুখে কিছু নাহি বলে
 নয়ন দুটি ভরিল জলে।

राबिन्द्रनाथ

"PHOSTINT" POST CARD

When the evening steals on listless notes,

~~Then~~ Thrills the air with wings of homeless shadows;
When the sky is crowned with star-gemmed silence,

And the dreamy dance on the deep of slumbers;
When the lilies lose their faith in morning

And in panic close their huddled folds,
There's a bird which leaves its nest in secret,

Sinks its song in trackless paths of heaven.

कवि-का-दिनो ? राबिन्द्रनाथ ठाकुर
कलकत्ता ३०/०५/१३

PLACE STAMP HERE
UNITED STATES AND CANADA ONE CENT
FOREIGN TWO CENTS

BABINDRA-SADANA	
SERIAL NO.	२२२०
FILE	मल्लिकार्जुन
DATE	

कवि-का-दिनो

*৪ শোনো না তবুও আপনার মনে
কথা বলে বাই কত,
বধির ভীষের নিকটে রাজ্জিদিবস
নবীর ধ্বনির মত।

*৫ সারা রাত তারা যতই জলে
রেখা না রাখে আকাশের তলে ॥২৪০

*৬ চাষের সময় কিছু করি নাই হেলা,
ভুলে ছিলাম ফসল কাটিবার বেলা।*

*৭ রাতের বাদল মাতে তমালের শাখে,
পাখিদের বাসায় আসিয়া 'জাগো জাগো' ডাকে ॥২১২

খ

১ সকালে অধীর বাতাস এল
বুধাই শুধু বনেরে বকালে।
চরে দেখি দিনশেষে
মাটি বরা ফুলে ছেয়ে
লতারে ঠকালে কাঙাল করে ॥ পৃ ৭৩

আদর্শ

তৃতীয়ার চাঁদখানি বাঁকা সে,
আপনারে চেয়ে দেখে ফাঁকা সে।

১ 'হুল্ল' গ্রন্থ (পৃ ৭৩) এবং 'হুল্লিঙ্গ' কাব্য (৮৩-সংখ্যক কবিতা), উভয়ই পাঠ
আছে— 'বধিও করিনি হেলা'।

তারাদের পানে চায়
বিশেষী জনের প্রায়
জুড়ি না বুজিয়া পায় আকাশে।^১

*২ শিশির-বাতাস লেগে শরতে
উদাসী যেঘে জল ভ'রে আসে।
তবু কেন বরষণ হয় না,
যেন চেয়ে রয়েছে ব্যথা নিয়ে ॥ পৃ ৭৩

আদর্শ

*ভেসে-যাওয়া ফুল ধরিতে নারে,
ধরিবারে ঢেউ ছুটায় তারে।^২

*৩ যে দুর্ভাগার মাটিতে বাসা ভেঙেছে,
উচ্চ করি সে আকাশে আশা গাঁথিছে।^৩

আদর্শ

*বর্ষণগৌরব তার গিয়েছে চুকি,
রিক্ত মেঘ দিকপ্রান্তে মারিছে উকি।^৪

১ এই রচনাটির পাঠ এবং ‘ছন্দের মাত্রা : প্রথম পর্যায়’ প্রবন্ধে প্রদত্ত দৃষ্টান্তটির পাঠ (পৃ ৯১), এই দুই পাঠে ভাবগত সম্পূর্ণ একা থাকার সত্ত্বেও ভাবাগত পার্থক্য প্রচুর।
২ তার চেয়েও বেশি লক্ষণীয় এ-দুটি রচনার ছন্দোগত পার্থক্য। ‘ছন্দ-বাঁধা’র রচনাটিতে প্রতি পূর্ণপর্বে আছে চার মাত্রা, আর ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রবন্ধের দৃষ্টান্তটিতে প্রতি পূর্ণপর্বে আছে ছয় মাত্রা।

২ ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে (১৮৩-সংখ্যক কবিতা) আছে—‘ধরিবারই ঢেউ’।

৩ ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যের (১৮৭-সংখ্যক কবিতা) পাঠ—‘আকাশে সমুচ্চ করি’।

৪ ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে (১৫৬-সংখ্যক কবিতা) আছে—‘ভয়ে দেয় উকি’। কিন্তু এই পাঠে এক মাত্রা বেশি হয়। ‘মারিছে উকি’ পাঠই ছন্দের বিচারে অধিকন্তর সংগত। তাতে পূর্ববর্তী পংক্তির সঙ্গে মাত্রাগত সমতা রক্ষিত হয়।

- *৪. অপরাজিতা ফুটিল, লতিকার গর্ব নাহি ধরে—
যেন আকাশের আপন অক্ষরে লিপিকা পেয়েছে।^১

আদর্শ

- *৬খন গগনতলে আধারের দ্বার গেল খুলি
সোনার সংগীতে উষা চয়ন করিল ফুলগুলি ॥১২৯

৫. রংমশালীর দলে ভিড় করেছে
তার কুঁড়ি বা জ্বলে, কেউ বা স্থলে।
অজানা দেশ, রাজ্যদিনে } (ভুল নয়)
পায়ের কাছে পথটি চিনে }
তার দুঃসাহসে এগিয়ে চলে।

গ

১. ঢাক বাজনা গোড়াতেই,
তার কাজ না কাজ করা।

আদর্শ

- শকতিহীনের দাপনি
আপনারে মারে আপনি।^২

১ ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে এই রচনাটি যে রূপে (১০-সংখ্যক) মুদ্রিত হয়েছে সেটিও এ ছন্দের আদর্শরূপ নয়। ‘ছন্দ-ধাধা’য় এটির যে ‘আদর্শ’ দেওয়া আছে, এটিকে সে-ভাবে সাজালে দাঁড়াবে এ-রকম—

ফুটিল অপরাজিতা, লতিকার গর্ব নাহি ধরে—

- লিপিকা পেয়েছে যেন আকাশের আপন অক্ষরে।

২ এই দুটি দৃষ্টান্তই আছে ৮৭ পৃষ্ঠায়। অনবধানতাবশে এ-দুটিকে ‘দৃষ্টান্তপরিচয়’এর তালিকায় ধরা-হয়নি।

- ২ তোমার হাসিতে আমারে আপনমাঝে আঁগালো,
মোর স্বপনের সুরেতে পায়ের নূপুর বাজে ।
- ৩ যাহা কিছু কাঙালের মতো পাস
তাহারে পেয়ে হারাস ।
যাহা সব চেয়ে চাবার তাহারে
চেয়ে চেয়ে ফিরিস না ।
- ৪ যে কথা কোনোদিন আর আমার
বলা হয়নি
তাই করে বলিবারে নাহি জানে
উতলা করে ।
- *৫ মোর কুঞ্জতলে অনেক মালা গোঁথেছি,
সকাল বেলার অতিথিরা গলে পরল ।
কে আজ ঐ সন্ধ্যাবেলায় ডালা আনলো গো
হায় জীর্ণ পাতায় কি শুকনো মালা গাঁথব ।*

ঘ

- ১ কুসুম ফুটেছে নিশীথে শেফালি-বনে,
গন্ধে কখন ভরিল বাতাসের ঘুম ।
- ২ উন্নত প্রাবনে ছুটিয়া চলে তটিনী ।
ঝরে অজস্র বর্ষণ অশ্রুস্ত প্রাবণে ॥

১ ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে (৬-সংখ্যক কবিতা) আছে— ‘সন্ধ্যাবেলা কে এল আজ নিয়ে ডালা’
এবং ‘ঝরা পাতায়’ ।

আদর্শ

তব কাছে এই মোর শেষ নিবেদন—
সকল ক্ষীণতা মোর করহ ছেদন।^১

৩ ছুটি কিশোরী বালিকা ফুল নিয়ে
সুখে বকুলতলে মালা গাঁধে।

আদর্শ

অপরূপ এক কুমারীরতন
খেলা করে নীল নলিনীদলে।^২

৪ আকাশতলে চলে ভাসিয়া
তপন তারকা শশী।

আদর্শ

নীরবে কেন আঁচলে হেন
নয়ন আছে আবরি।

৫ শতদল ছুলিছে সুনীল সরোবরে
নিষেধে পলে পলে মধুকরে ফোভিছে।

আদর্শ

হৃদয় আজি মম কেমনে গেল খুলি
জগৎ আসি সেথা করিছে কোলাকুলি।^৩

১ নৈবেদ্য : ২২-সংখ্যক কবিতা। 'নৈবেদ্য' কাব্যে আছে—সকল ক্ষীণতা 'মম'।

২ বিহারীলাল : বঙ্গসুন্দরী ৩১; দ্রষ্টব্য পৃ ১৭৭, ১৮০, ২১৬।

৩ প্রভাতসংগীত : প্রভাত-উৎসব। 'প্রভাতসংগীতে' আছে—হৃদয় আজি 'মোর'।

৬ মোর জীবন-অঙ্গনে একা
 একদা দাঁড়াইল অতিথি।
 আমার বাতায়নে চাহিয়া
 বাহু শূন্য পানে বাড়াইল।

আদর্শ

তুমি মোর জীবনের মাঝে
 মিশায়েছ মৃত্যুর মাধুরী।

৭ হয়েছে মোদের ঘরে দীপজ্বালা
 হৃদয়ে বাঁশির ধ্বনি এসে লাগে।

আদর্শ

বিদায়পথে কে দেয় মোরে বাধা
 পিছন হতে করুণ অতুণয়ে।

৮ মুখের পানে যেমনি তার চাওয়া
 উতলা হাওয়া প্রদীপ নিবাইল।

আদর্শ

বলিতে গিয়ে কথা নীরবে কাঁদে
 চলিতে পায়ে পায়ে চরণ বাধে।

৯ নবীন ফুলে আজি ঐ কে
 সাজি সকালবেলা সাজায়
 পেতে আঁচলখানি বনের ছায়ে।

আদর্শ

গাছের পাতা যেমন কাঁপে
দধিন বায়ে মধুর ভাপে
তেমনি মম কাঁপিছে সারা প্রাণ ।

১০. তুমি আধারে প্রদীপ জ্বলে
আজি দেখিতে এলে কাহারে,
সে তার ভাবনা মেলে আছে
হৃদয় গগনে ।

আদর্শ

বিহানবেলা আঙিনাতলে
এসেছ তুমি কি খেলাছিলে,
চরণ-ছুটি চলিতে ছুটি'
পড়িছে ভাঙিয়া ।^১

৬. সহজ

- ১ জলে নয়ন ভাসিয়া যায়
পলে পলে ফিরিয়া তাকায় ।

আদর্শ

কাননপথের পাশে পাশে
শিশির ঝলিছে ঘাসে ঘাসে ।

- ২ দেবালয়ে মাঁঝবেলা
সে ভয়ে ভয়ে চলিছে ।

ছন্দ

আদর্শ

মেয়েরা নাহিছে ঘাটে
ছেলেরা সাঁতার কাটে ।

৩ কেহ মা-হারা ছেলেকে
যদিবা স্নেহ না করে
আনন্দমনে তবু সে খেলে ।

আদর্শ

হই দুঃখী হই দীন
কাহারো রাখি না ঋণ,
কারো কাছে পাতি নাই হাত

পাঠপরিচয়

‘সম্পূরণ’ বিভাগের প্রথম রচনা ‘সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ’ নিবন্ধের পরিচয় দেওয়া হয়েছে ‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গে (পৃ ৪৩৫-৩৬)। অন্যান্য রচনার পাঠপরিচয় নীচে দেওয়া গেল আনুক্রমিকভাবে।

জাপানী ছন্দ

‘ভাণ্ডার’ পত্রিকায় (১৩১২ আষাঢ়) এই রচনাটির নাম ছিল ‘জাপানের প্রতি’। কবিতা-তিনটি জাপানকে লক্ষ্য করেই রচিত। ভূমিকাংশে আছে জাপানী কবিতার ছন্দ-পরিচয়। ভূমিকাংশ বা কবিতা-তিনটি থেকে জাপানী ছন্দের মূলনীতির পরিচয় পাওয়া যায় না, পাওয়া যায় শুধু তার বহিরঙ্গগঠনের পরিচয়। বস্তুতঃ এই তিনটি কবিতাই বাংলা ‘মাত্রাবৃত্ত’ বা সরল কলামাত্রিক রীতিতে রচিত। তিনটিরই পূর্ণ পর্বে আছে সাত কলামাত্রা, আর অপূর্ণ পর্বে আছে পাঁচ কলামাত্রা। এই কবিতা-তিনটির ছন্দে মূলনীতিগত কোনো পার্থক্য বা বৈচিত্র্য নেই, আছে শুধু পর্ববিন্যাসগত পার্থক্য ও বৈচিত্র্য। সাধারণ পাঠকের কানে শুধু এই পার্থক্যটাই অল্পভূত হয়।

বলা বাহুল্য, দৃষ্টান্ত-তিনটি রবীন্দ্রনাথের স্বরচিত। এই উপলক্ষে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে, ‘জাপানযাত্রী’ গ্রন্থের ত্রয়োদশ অধ্যায়ে (১৩২৩ জ্যৈষ্ঠ) রবীন্দ্রনাথ তিনটি জাপানী কবিতার বাংলা অনুবাদ প্রকাশ করেছেন। কিন্তু সে সূত্রে তিনি জাপানী কবিতার ছন্দ-পরিচয় দেননি, দিয়েছেন শুধু তার ভাবাদর্শের পরিচয়।

‘জাপানের প্রতি’-শীর্ষক এই কবিতা-তিনটির প্রসঙ্গে ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যের (১৩৬৭ সংস্করণ) ৯০-সংখ্যক কবিতাটিও স্মরণীয়।—

জাপান, তোমার সিন্ধু অধীর,
 প্রান্তর তব শান্ত,
 পর্বত তব কঠিন নিবিড়,
 কানন কোমল কান্ত ।

‘জাপানের প্রতি’ গুচ্ছের দ্বিতীয় কবিতাটির সঙ্গে এটির ভাবগত
 সাদৃশ্য লক্ষণীয় ।

রবীন্দ্রনাথের ‘ছন্দচিন্তার স্বরূপ উপলব্ধির পক্ষে এই পত্রগুচ্ছের গুরুত্ব
 কম নয় । আর, তিনটি পত্রের গুরুত্বও তিন রকম । একে একে তিনটি
 পত্রেরই পরিচয় দেওয়া গেল সংক্ষেপে ।

অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লেখা প্রথম পত্রটি সম্পর্কে প্রধান বক্তব্য
 এই যে, সম্ভবতঃ এটিই গদ্যছন্দের প্রতি আকর্ষণ-বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের
 প্রথম সুস্পষ্ট উক্তি । গীতাঞ্জলির ইংরেজি গদ্যাভিব্যক্তি করার সময়ে
 সুসন্মিত ইংরেজি বাক্যের ব্যঞ্জনাময় ধ্বনিসংগীত (“the suggestive
 music of well-balanced English sentences”) কিতাবে তাঁর
 মনে ‘ইংরেজিরই মতো বাংলা গদ্য কবিতার রস দেওয়া’-র প্রবর্তনা
 সঞ্চার করেছিল, পরবর্তী কালে তিনি সে কথা উল্লেখ করেছেন
 ‘পুনশ্চ’ কাব্যের (১৩৩২ আশ্বিন) ভূমিকায় (পৃ ১৮৬) । এই পত্রখানি
 লেখার অল্পকাল পরেই তিনি গদ্য কবিতার রসসঞ্চারে প্রবৃত্ত হন
 ‘লিপিকা’র কয়েকটি রচনায় (১৩২৬ আষাঢ়-অগ্রহায়ণ) । সে কথা
 ‘গদ্য-ছন্দ’ প্রবন্ধের পাঠপরিচয়-প্রসঙ্গে যথাস্থানে উল্লিখিত হয়েছে
 (পৃ ৪৩০) । ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধ পাঠকালে (১৩২৪ চৈত্র ৬)।
 স্বকুমার রায় যে গদ্যছন্দের প্রশ্ন উত্থাপন করেছিলেন সে কথাও বলা
 হয়েছে ওই প্রসঙ্গেই । এ-স্থলে আরও একটি কথা বলা অসংগত হবে না ।

রবীন্দ্রনাথের গদ্যরচনাতেও যে প্রচুরপরিমাণেই কাব্যরসের স্বাদ পাওয়া যায়, সে কথা প্রথম উপলব্ধি করেছিলেন ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় (পৃ ৪২৯)। অতঃপর সে কথার স্পষ্টতর প্রকাশ ঘটে অধ্যাপক এণ্ডারসনের ১৯১৮ সেপ্টেম্বর ১৫ তারিখে লেখা একখানি পত্রে। নৌকাডুবি ও গল্পগুচ্ছের গদ্যরচনার প্রসঙ্গে ওই পত্রে তিনি বলেন—

Prose has its own subtle rhythm too, and even in writing prose you choose your words and their arrangement in a phrase, not only for their expression of your meaning, but for their *sound*. That is, you are at least as much an artist in your prose as in your verse, though perhaps less consciously so. The rhythm of verse, as you say in your delightful lecture, expresses by its motion that mental motion, stirring, thrill, which we call emotion.^১ But so does prose,^২ in its way, not only by what it says but by the way in which it is said.

আশা করি এই উক্তির তাৎপর্যগত সত্যতা তথা ঐতিহাসিক গুরুত্ব কেউ অস্বীকার করবেন না। অধ্যাপক এণ্ডারসন শুধু যে বাংলা পদ্যছন্দের নিষ্ঠাবান্ গবেষক ও তত্ত্বজিজ্ঞাসু ছিলেন তা নয়, তিনি বাংলা গদ্যছন্দেরও নিপুণ রসবোদ্ধা ছিলেন। যা হক, গদ্যের ছন্দকে কাব্যরচনার বাহনরূপে প্রয়োগ করার ব্যাপারে যারা রবীন্দ্রনাথের অন্তরে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ-ভাবে প্রেরণা জুগিয়েছিলেন,

১ স্মরণীয় : ‘আবেগকে প্রকাশ করতে গেলে... তখনই আমাদের হৃদয়ভাবের সঙ্গে তার মিল ঘটে’ (পৃ ২৮-২৯)।

২ স্মরণীয় : ‘সাধারণ গদ্যের কথা যদি ছেড়ে দাও তো, যাকে বলে *impassioned prose* তার মধ্যে একটা ছন্দ পাওয়া যায়’ (পৃ ৪৩১)।

অধ্যাপক এণ্ডারসন তাঁদের মধ্যে একজন, এ-কথা মনে করা অসমীচীন নয়। তাঁর উল্লিখিত উক্তিটিই এই অভিমতের অন্যতম প্রমাণ বলে স্বীকৃত হতে পারে।

রবীন্দ্রনাথের দ্বিতীয় পত্রটি বস্তুতঃ পত্রপ্রবন্ধ বলে গণ্য হবার যোগ্য। এই হিসাবে এটি ১৩২৪ সালে সবুজপত্রে প্রকাশিত এবং বর্তমান সংস্করণে প্রথম প্রবন্ধ-রূপে গৃহীত ‘বাংলা ছন্দ’ (প্রথম ও দ্বিতীয় পর্যায়) -নামক রচনা-দুটির সমশ্রেণীভুক্ত বলে স্বীকৃতি পেতে পারে। অন্য হিসাবে এটি ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের পরিপূরকরূপে বিশেষ মর্যাদা পাবার অধিকারী। ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধে সবিস্তারে উপস্থাপিত ছন্দের মূলনীতিগুলি এই পত্রপ্রবন্ধে ব্যাখ্যাত হয়েছে স্বল্প পরিসরে, সরল ভাষায় ও সহজবোধ্য উপায়ে। সংক্ষিপ্ত হলেও এই পত্রপ্রবন্ধটিতে একপ্রকার সর্বাঙ্গীণতা আছে। বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের প্রায় সব প্রধান বক্তব্যই এটিতে স্থান পেয়েছে মোটামুটিভাবে।

তা ছাড়া, এই পত্রখানিই বোধ করি রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিষয়ক একমাত্র ইংরেজি প্রবন্ধ। এটাও এই রচনাটির একটি লক্ষণীয় বিশিষ্টতা।

এই রচনাটির বিষয়বস্তু সম্পর্কে কিছু কিছু মন্তব্য করা হয়েছে মূলপাঠের পাদটীকায়। এ-স্থলে আরও দু-একটি কথা বলা প্রয়োজন।

বাংলা এবং ইংরেজি ভাষার তথা ছন্দের প্রসঙ্গ ও তার প্রয়োগ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ ও এণ্ডারসনের মতের মধ্যে সমতা দেখা যায় না। বস্তুতঃ প্রসঙ্গ ও তার ছন্দোগত প্রয়োগ সম্বন্ধে এণ্ডারসনের বক্তব্য রবীন্দ্রনাথের কাছে কখনোই স্পষ্টরূপে প্রকাশ পায়নি। এণ্ডারসন সাহেব stress শব্দটিকে ঠিক যে পারিভাষিক অর্থে প্রয়োগ করেছেন, রবীন্দ্রনাথ ঠিক সে অর্থে গ্রহণ করেননি। ফলে এণ্ডারসন সাহেবের বক্তব্যও তাঁর কাছে স্পষ্ট হতে পারেনি। সেইজন্যই অধ্যাপক মহাশয়

একই বিষয় (বিশেষতঃ এক্সেস্ট বা প্রস্বরের ত্রিবিধ প্রকারভেদের বিষয়) পরিষ্কার করে বোঝাবার জন্য বারবার চেষ্টািত হয়েছেন। তথাপি শেষ পর্যন্ত এ বিষয়ে উভয়ের মধ্যে মতসামঞ্জস্য স্থাপিত হতে পারেনি। প্রসঙ্গক্রমে বলা প্রয়োজন যে, পারিভাষিক প্রয়োগে stress ও emphasis সমার্থক নয়। পরিভাষার ক্ষেত্রে stress হচ্ছে শব্দের কোনো বিশেষ দলের (সিলেব্‌ল-এর) স্বাভাবিক উচ্চারণপ্রাধান্য-সূচক স্বরবৈশিষ্ট্য, আর emphasis হচ্ছে বক্তার অভিপ্রায়ভেদে ভাববিশেষের প্রাধান্যসূচক স্বরবৈশিষ্ট্য।

এই আলোচনার beat-ও-bar প্রসঙ্গটাও বিশেষভাবে লক্ষণীয়। কেউ কেউ মনে করেন beat-ও-bar তদ্বই বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব। এই পত্রেই বোধ করি উক্ত তত্ত্বের প্রথম স্পষ্ট উল্লেখ পাওয়া যাচ্ছে। রবীন্দ্রনাথের পূর্বে আর কেউ স্পষ্ট ভাষায় beat ও bar শব্দের যোগে বাংলা ছন্দের নীতি বোঝাতে প্রয়াসী হয়েছেন কিনা জানি না। এ প্রসঙ্গে বলা প্রয়োজন যে, beat ও bar -এর নীতিকেই বাংলা ছন্দের একমাত্র বা প্রধানতম নীতি বলে স্বীকার করা যায় না। রবীন্দ্রনাথও তা করেননি। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের কোনো প্রবন্ধেই এই নীতিকে প্রাধান্য দেওয়া হয়নি। তা ছাড়া bar, চলন বা পদক্ষেপ— এই শব্দগুলিও সর্বত্র একার্থে প্রযুক্ত হয়নি। এই শব্দগুলি কোথাও প্রযুক্ত হয়েছে ‘পর্ব’ অর্থে, আবার অন্যত্র প্রযুক্ত হয়েছে ‘উপপর্ব’ অর্থে। তাতেও এই তত্ত্বের দুর্বলতা সূচিত হয়।

এই পত্রে রবীন্দ্রনাথ চলতি বাংলার ছন্দকে যে-ভাবে বিশ্লেষণ করেছেন তারও বিশেষ গুরুত্ব আছে। ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধে ‘বৃষ্টি পড়ে টাপুর টুপুর’ ছড়াটাকে তিনি এমনভাবে বিশ্লেষণ করেছেন যাতে মনে হয় এটাকে তিনি চারমাত্রাপর্বের ছন্দ বলেই গণ্য করেন (পৃ ৫০)। কিন্তু এই পত্রে এর প্রত্যেক উপপর্বে ধরা হয়েছে তিন মাত্রা, অর্থাৎ

এটা ছয়মাত্রাপর্বের ছন্দ বলেই গণ্য হয়েছে (পৃ ৪৮৫)। অতঃপর ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধেও দেখা যায়, এই ছড়াটার প্রতি-উপপর্বে তিনি তিন মাত্রাই গণনা করেছেন। বস্তুতঃ চলতি বাংলার ছন্দে প্রতিপর্বের মাত্রাসংখ্যা সম্বন্ধে তাঁর ধারণা কি ছিল, তা নিঃসংশয়ে নিরূপণ করা কঠিন। এ বিষয়ে তাঁর অভিমত প্রথম প্রকাশিত হয় ‘ভারতী’ পত্রিকার একটি সমালোচনাপ্রবন্ধে (১২২০ শ্রাবণ)। ওই প্রবন্ধে দেখা যায়, ‘মন বেচারির কি দোষ আছে’ এই লাইনটাতে তিনি আট ‘অক্ষর’ অর্থাৎ আটমাত্রা ধরেছেন (পৃ ১৭১)। তার পরেই দেখি এণ্ডারসন সাহেবকে লেখা এক পত্রে (১৩২১ জ্যৈষ্ঠ) তিনি ‘সকল কাঁটা ধন্য ক’রে’ লাইনটাকে বারো মাত্রার লাইন বলে মনে করছেন (পৃ ৭)। এই অনিশ্চয়তার পরিচয় আছে তাঁর শেষ বয়সের বিশ্লেষণেও। যেমন, ‘চলতি ভাষার ছন্দ’ প্রবন্ধে (১৩৪৫ কার্তিক) দেখি, তাঁর মতে ‘অচিন ডাকে নদীর বঁকে’ লাইনটার সাধুরূপ হচ্ছে এ-রকম—

অচিনের ডাকে নদীটির বঁকে।

তাতে ওই প্রাকৃত লাইনটার মাত্রাসংখ্যা দাঁড়ায় বারো (পৃ ১৩৯)। পক্ষান্তরে, তাঁর মতে এই লাইনটার উচ্চারণসম্মত আসলরূপ হচ্ছে এই—

অচিণ্ডাকে নদীৰ্বঁকে।

তাতে ওই প্রাকৃত লাইনটার মাত্রাসংখ্যা দাঁড়ায় আট (পৃ ১৩৯)।

দেখা যাচ্ছে, প্রাকৃত বাংলার ছন্দের প্রতিপর্বে রবীন্দ্রনাথের মতে কয় মাত্রা গণনা করা সংগত সে বিষয়ে অনিশ্চয়তা থেকেই যাচ্ছে। এ বিষয়ে বিস্তৃত আলোচনার অবকাশ রইল।

রবীন্দ্রনাথকে লেখা অধ্যাপক এণ্ডারসনের ১৯১৮ সেপ্টেম্বর ২৮ তারিখের পত্রখানির স্বাভাবিক স্থান ‘ছন্দ’ গ্রন্থের ‘পরিশিষ্ট’ বা ‘গ্রন্থপরিচয়’ বিভাগে। কিন্তু পত্রখানি বাংলা ছন্দের নীতিনির্ণয়ের

ক্ষেত্রে শুধু যে স্বকীয় বিশিষ্টতায় সমৃদ্ধ তা নয়, রবীন্দ্রনাথের ইংরেজি পত্রপ্রবন্ধটির সঙ্গেও অচ্ছেদ্য সম্বন্ধে যুক্ত। তাই ‘সম্পূরণ’ বিভাগে এটিকে উক্ত পত্রটির পরেই স্থান দেওয়া গেল।

এগারসন-রচিত একাদশাঙ্করা পংক্তির লাটিন ছন্দকে রবীন্দ্রনাথ কিভাবে গানের রীতি-অনুসারে বাংলা মাত্রাবৃত্ত হিসাবে বিশ্লেষণ করেছেন এবং এগারসন সাহেব সে সম্বন্ধে যে অভিমত প্রকাশ করেছেন, এ-স্থলে তার পুনরালোচনা নিম্নয়োজন। তবে ছন্দানীতি-সম্পর্কে অধ্যাপক মহাশয়ের কোনো কোনো অভিমতের প্রসঙ্গে দু-একটি কথা বলা আবশ্যিক।

এক্সেস্ট্ বা প্রস্বরের ত্রিবিধ রূপ সম্বন্ধে তাঁর অভিমত বিশেষ প্রশিধানযোগ্য সন্দেহ নেই। বাংলায় শব্দগত স্থির প্রস্বর নেই, আছে পর্বপ্রস্বর (‘phrasal accent’) এবং সে প্রস্বর সর্বদাই স্থাপিত হয় পর্বের আদিতে, তাঁর এই অভিমত অবশ্যস্বীকার্য। এ-বিষয়ে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর মতপার্থক্য নেই। স্বরগীয়া রবীন্দ্রনাথের উক্তি—‘বাংলায় আরম্ভে ছাড়া পদের [অর্থাৎ পর্বের] আর কোথাও কোঁক পড়িতে পারে না’ (পৃ ১৯) এবং ‘naturally the beat comes at the beginning of the bar’ (পৃ ৪৮৪)। কিন্তু বাংলা প্রস্বর কোন্ প্রকৃতির প্রস্বর, সে বিষয়ে তিনি কোনো স্পষ্ট মত প্রকাশ করেননি। সে প্রস্বর যে গীতিপ্রস্বর নয় তাতে কোনো সন্দেহ নেই। ব্যাপ্তিপ্রস্বরও হতে পারে না, কারণ প্রস্বরিত দলটি দ্বিমাত্রক হয় না। বস্তুতঃ বাংলা ছন্দে পর্বের আদিস্থিত প্রস্বরটি বলপ্রস্বর বলেই স্বীকার্য, যদিও এই প্রস্বরটি ইংরেজি শব্দের স্থির প্রস্বরের ন্যায় প্রবল নয়। অতএব স্বীকার করতে হবে যে, পর্বের প্রথম দলটি সম্পর্কে ‘প্রসারিত’ বিশেষণটি স্থপ্রযুক্ত হয়নি (পৃ ৪৯৩)। ‘প্রসারণ’ বলতে বোঝায় ব্যাপ্তি বা দৈর্ঘ্য। পর্বের প্রথম দলটি ‘হ্রস্ব’ (short) থেকেও ‘প্রসারিত’ হয়,

এই উক্তি স্ববিরোধী। যদি বলা হত, “The first syllable in Bengali will of its own accord...become প্রস্বরিত”, তাহলে সংশয়ের কোনো অবকাশ থাকত না।

“All verse is the rhythmical use of the dominantly audible quality of any given language”,—অধ্যাপক এণ্ডারসনের এই উক্তিটি বিশেষভাবে প্রাধিকানযোগ্য। এই উক্তির মধ্যেই প্রকাশ পেয়েছে সব ভাষার সব ছন্দের অন্তর্নিহিত মূলনীতি। প্রত্যেক ভাষার ছন্দই নিয়ন্ত্রিত হয় সে ভাষার প্রধানতম শ্রুতিবৈশিষ্ট্য (‘dominantly audible quality’) অর্থাৎ সে ভাষার বিশিষ্টতম প্রাস্বরিক বিধানের দ্বারা।^১ এই মূলনীতির কথা স্মরণে রেখেই অধ্যাপক এণ্ডারসন বাংলাভাষার স্বকীয় প্রাস্বরিক বিধানের বিশিষ্টতা ও স্বাতন্ত্র্যের ভিত্তিতে বাংলাছন্দের স্বরূপ নির্ণয়ে প্রয়াসী হয়েছিলেন। তাঁর সে প্রয়াস যে অনেকাংশেই সফল হয়েছে তাও অস্বীকার করা যায় না। এখানেই তাঁর কৃতিত্ব। এই পত্রখানিতে শুধু যে বাংলা ভাষার স্বকীয় প্রাস্বরিক বিধান সম্বন্ধে তাঁর অভিমত সুস্পষ্টভাবে ব্যক্ত হয়েছে তা নয়, বাংলা ছন্দের বিশিষ্টতম প্রকৃতিটি সম্বন্ধে তাঁর প্রায় সব প্রধান বক্তব্যই স্থান পেয়েছে এটিতে। সে হিসাবে এই পত্রখানিতে একপ্রকার স্বয়ংসম্পূর্ণতা আছে বলা যায়। তা ছাড়া, এটি রবীন্দ্রনাথের পূর্বোক্ত ইংরেজি পত্রপ্রবন্ধটির পরিপূরকরূপেও গ্রহণীয়। এসব কারণে বাংলা

১ তুলনীয় : (১) “প্রত্যেক ভাষারই একটা স্বাভাবিক চলিবার ভঙ্গি আছে। সেই ভঙ্গিটারই অনুসরণ করিয়া সেই ভাষার নৃত্য অর্থাৎ তাহার ছন্দ রচনা করিতে হয়।”—পৃ ৯

(২) “প্রত্যেক ভাষার একটি স্বকীয় ধ্বনি-উদ্ভাবনা আছে। তার থেকে তার স্বরূপ চেনা যায়।... বাংলা ভাষারও নিজের একটা বিশেষ ধ্বনিরূপ আছে।”—পৃ ১২৮

ছন্দের আলোচনায়, বিশেষতঃ রবীন্দ্রনাথের ছন্দতত্ত্ববিচারের প্রসঙ্গে এই পত্রখানির গুরুত্ব উপেক্ষণীয় নয়।

আধুনিক ভাষানীতিসম্মত পদ্ধতিতে যারা বাংলা ছন্দের প্রকৃতি-নির্ণয়ে প্রয়াসী হয়েছেন, অধ্যাপক এণ্ডারসনই বোধ করি তাঁদের সকলের পুরোবর্তী। তাঁরই প্রবর্তনায় রবীন্দ্রনাথ ও সত্যেন্দ্রনাথ বাংলা ছন্দের সর্বাঙ্গীণ আলোচনায় প্রয়াসী হন। সে হিসাবে অধ্যাপক এণ্ডারসন বাংলার প্রথম ছান্দসিক বলে স্বীকার্য। বাংলা ছন্দের নীতিনিয়ামক প্রস্বরপদ্ধতির স্বরূপনির্ণয়ই তাঁর প্রধান কৃতিত্ব।

কিন্তু বাংলা ছন্দের তিনটি প্রধান রীতির পার্থক্য তাঁর কানে ধরা পড়েনি। সে পার্থক্য ধরা তাঁর পক্ষে হয়তো সম্ভবও ছিল না। যে রবীন্দ্রনাথের হাতে বাংলা ছন্দের এই তিন ধারা সুস্পষ্ট রূপ নিয়েছে, সেই রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-বিশ্লেষণেও দীর্ঘকাল এই রীতিভেদের স্বীকৃতি বা উল্লেখ দেখা যায় না। অর্থাৎ বাংলা ছন্দের এই রীতিভেদ রবীন্দ্রনাথের কানে ধরা পড়লেও দীর্ঘকাল তাঁর ছন্দ-আলোচনায় স্পষ্টরূপে ধরা দেয়নি। এই রীতিভেদের প্রথম পরোক্ষ আভাস পাওয়া যায় বোধ করি সত্যেন্দ্রনাথের ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধে (ভারতী ১৩২৫ বৈশাখ)। ‘বাংলা ছন্দের তিনটি শাখা’ (পৃ ১৩২) রবীন্দ্রনাথের কাছে প্রথম স্বীকৃতি পায় তাঁর শেষ-বয়সে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধে (১৩৪১ বৈশাখ)।

এই পত্রে প্রকাশিত অধ্যাপক এণ্ডারসনের অন্যান্য প্রাসঙ্গিক উক্তি সম্বন্ধে সংক্ষিপ্ত মন্তব্য দ্রষ্টব্য যথাস্থানে পাদটীকায়।

কাব্যে গদ্যরীতি

এই রচনাংশটি সম্বন্ধে বিশেষ মন্তব্য অনাবশ্যক। কেবল ‘অমিতাক্ষর’ নামটি সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলা প্রয়োজন। ‘অমিতাক্ষর’

নামটি একটি বিশিষ্টার্থক পারিভাষিক শব্দ। এই শব্দটির ‘আক্ষরিক’ (অর্থাৎ ব্যুৎপত্তিগত) অর্থ যাই হক, দীর্ঘকালের ব্যবহারের ফলে এটি এখন একটি বিশিষ্ট রূপার্থেই প্রযুক্ত হয় (দ্রষ্টব্য ‘সংজ্ঞাপরিচয়’, পৃ ২৩৩)। এই রূপার্থের ব্যাখ্যা করা যেতে পারে; কিন্তু ‘অমিত্রাক্ষর’ নামটিকে বর্জন করে তার স্থলে ‘অমিতাক্ষর’ চালাবার প্রয়োজনীয়তা দেখি না। বিশেষতঃ অমিত্রাক্ষর বন্ধের যতিভাগ অসমান হলেও ‘অমিত’ নয়, আর পংক্তিভাগ তো ‘অমিত’ নয়ই, অসমানও নয়, বরং পরিকল্পিতভাবেই সূমিত এবং সমায়তন।

ছন্দোহার

বিভিন্ন ছন্দের বিশ্লেষণ উপলক্ষে রবীন্দ্রনাথ যে-সব দৃষ্টান্ত রচনা করেন তার অনেকগুলিই কাব্যসৌন্দর্যে দীপ্তিমান। এই কাব্যসৌন্দর্যের স্বীকৃতি হিসাবে অনেকগুলি দৃষ্টান্তই ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে স্থান পেয়েছে। অপরদিকে দৃষ্টান্তগুলির ছন্দসৌন্দর্য এবং অভিনবত্বও উপেক্ষণীয় নয়। এ বিষয়ে স্বতন্ত্র ও বিশদ আলোচনার অবকাশ এখনও রইল। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বর্তমান সংস্করণে দৃষ্টান্তগুলির ছন্দপ্রকৃতি বিশ্লেষণের স্বতন্ত্র প্রয়াস করা হয়নি। পাদটীকায় ও বিভিন্ন প্রসঙ্গে এগুলির ছন্দস্বরূপের সংক্ষিপ্ত পরিচয় বা পরোক্ষ আভাসমাত্র দেওয়া হয়েছে। ‘দৃষ্টান্তপরিচয়’ বিভাগের মুখবন্ধে এ-কথা উল্লিখিত হয়েছে।

রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পাণ্ডুলিপিগুলিতে এমন অনেকগুলি দৃষ্টান্তকবিতা রয়েছে যা কাব্যোৎকর্ষ বা ছন্দোবৈচিত্র্যের বিচারে সমাদরনীয় হলেও এখন পর্যন্ত প্রকাশলাভের সুযোগ পায়নি। পাণ্ডুলিপিগুলির স্বতন্ত্র ও বিস্তৃত বিবরণ দেবার সময়ে দৃষ্টান্তগুলিরও স্বরূপনির্দেশের অবকাশ পাওয়া যাবে। বর্তমান সংস্করণে নমুনা-হিসাবে কয়েকটিমাত্র বাছাই-

করা দৃষ্টান্তকবিতা প্রকাশিত হল ‘ছন্দোহার’ নামে।^১ প্রয়োজনমতো এই রচনাগুলির সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল নীচে।

প্রথম দুটি দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রস্বীকৃত পদ্ধতিতে রচিত সংস্কৃত ‘মন্দাক্রান্তা’ ছন্দের বাংলা প্রতিক্রম। বলা প্রয়োজন যে, এই পদ্ধতি দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের উদ্ভাবিত পদ্ধতির ঈষৎ-পরিবর্তিত অমূল্য।^২ রবীন্দ্রনাথ মন্দাক্রান্তা ছন্দকে বাংলায় রূপান্তরিত করেছেন অন্ততঃ পাঁচবার। তার মধ্যে দুটি স্বাধীন রচনা। অন্য তিনটি মেঘদূতের প্রথম একটি বা দুটি শ্লোকের বাংলা অমূল্য। এই পাঁচটির কালানুক্রমিক সংক্ষিপ্ত পরিচয় নিম্নলিখিতরূপ।—

১। প্রথম দৃষ্টান্তটি (পৃ ১২০) আছে প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লিখিত পত্রে (১৯৩১ মার্চ)। এটি স্বাধীন রচনা। প্রথম তিন যতিবিভাগে ও পংক্তিতে-পংক্তিতে মিলরক্ষা এই রচনাটির অন্যতম বিশিষ্টতা। শেষ যতিবিভাগে আছে পাঁচ মাত্রা, এটাও লক্ষিতব্য।

২। দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটিও (পৃ ১২০) উক্ত পত্রেরই অন্তর্গত। এটি

১ পাঠকসাধারণের গোচরার্থে এগুলি সম্প্রতি ‘বিশ্বভারতী পত্রিকা’তেও (১৩৬৯ শ্রাবণ-আশ্বিন) প্রকাশিত হয়েছে ‘ছন্দ-কণিকা’ নামে। গ্রন্থে গ্রহণকালে দৃষ্টান্তগুলির ছন্দোবিশিষ্ট্যের প্রতি দৃষ্টি রেখে এগুলির পর্যায়ক্রমে কিছু পরিবর্তন করা গেল। এগুলির পাঠশুদ্ধি এবং ছন্দসংগত বিন্যাসের প্রতিও যথোচিত দৃষ্টি রাখা গেল।

একথাও মনে রাখা প্রয়োজন যে, ছন্দের পাণ্ডুলিপিতে পাওয়া গেলেও প্রত্যেকটি কবিতাই যে ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে রচিত তা নিঃসন্দেহে বলা যায় না। কারণ সবগুলি কবিতাই প্রবন্ধের অন্তর্ভুক্ত নয়। কতকগুলি রচনা বিচ্ছিন্নভাবে পাণ্ডুলিপির নানাস্থানে ছড়ানো রয়েছে।

২ স্মরণীয় : ‘সংস্কৃত ছন্দের দীর্ঘত্ব স্বরকে সমান করে নিয়ে কেবলমাত্র মাত্রা মিলিয়ে ছন্দ রচনা বাংলায় দেখছি, সে বহুকাল পূর্বে স্বপ্নপ্রয়াণে’ (পৃ ১৩৩)। দ্রষ্টব্য পৃ ১৩৫ পাদটীকা-১ এবং মন্দাক্রান্তা ছন্দের সংজ্ঞাপরিচয় (পৃ ২৬৬-৬৭)।

মেঘদূতের প্রথম শ্লোকের অম্ববাদ। এরও শেষভাগে আছে পাঁচ মাত্রা, কিন্তু কোথাও মিল নেই।

৩। তৃতীয় দৃষ্টান্ত (পৃ ৯৩) ‘ছন্দের মাত্রা : প্রথম পর্যায়’ প্রবন্ধের (১৩৩৯ কার্তিক) অন্তর্গত। এটিতে আছে মেঘদূতের প্রথম দুই শ্লোকের অম্ববাদ। এই অম্ববাদ পাওয়া যায় দুটি পাণ্ডুলিপিতে।— এক, ৫৫-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি (পৃ ৬০)। আভ্যন্তরীণ পৌৰ্বাপর্য দেখে মনে হয়, বাংলা মন্দাক্রান্তার এই ‘নমুনা’টি রচিত হয়েছিল ১৯৩২ সালের ১৬ জুলাই থেকে ১৯ জুলাই তারিখের মধ্যে। দুই, ৩২-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি (পৃ ১১-১২)। এটিতে আছে ‘নবছন্দ’ প্রবন্ধের খসড়া। রচনার তারিখ ১৯৩২ জুলাই ৩০ (দ্রষ্টব্য পৃ ৪১৪)।

এই রচনাটির প্রথম দুই যতিবিভাগে মিল আছে, তৃতীয় বিভাগটি মিলহীন, আর শেষভাগে আছে চার মাত্রা। এদিক থেকে প্রথম দুটি দৃষ্টান্তের সঙ্গে এটির পার্থক্য লক্ষণীয়।

৪। অতঃপর উল্লেখ্য ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের (১৩৪১ বৈশাখ) জন্য রচিত মাত্রাগোনা বাংলা মন্দাক্রান্তার নমুনাটি (পৃ ১৩৪)। এটি প্রায় সর্বাংশেই প্রথম দৃষ্টান্তটির অম্বরূপ। সেটির মতো এটিতেও প্রথম তিন যতিবিভাগে ও পংক্তিতে-পংক্তিতে মিল আছে, কিন্তু শেষভাগে আছে চার মাত্রা। এটিও স্বাধীন রচনা, অম্ববাদ নয়। সেদিক থেকেও এটি প্রথমটির অম্বরূপ।

‘ছন্দোহার’-এর প্রথম দৃষ্টান্তটি এই রচনাটিরই গোড়ার দিকের দুই পংক্তির প্রাথমিক রূপ। পাওয়া গিয়েছে ১৯৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপির মলাটের ভিতরের দিকের পৃষ্ঠায়। এই পাণ্ডুলিপিতেই আছে ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের প্রথম খসড়া (দ্রষ্টব্য পৃ ৪৪৪)।

১ ১৯৩২ জুলাই ১৯ = বাংলা ১৩৩৯ শ্রাবণ ৩।

২ দ্রষ্টব্য পৃ ৪৭ পাদটীকা ১, পৃ ১৯০ পাদটীকা ৩, এবং সংজ্ঞাপরিচয় পৃ ২৬৬-৬৭।

৫। উক্ত ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধেই চতুর্থ পাণ্ডুলিপির পেছনের পৃষ্ঠায় আছে মন্দাক্রান্তা ছন্দের আর-একটি বাংলা প্রতিকল্প। এটিও মেঘদূতের প্রথম শ্লোকের অমুবাদ (দ্রষ্টব্য পৃ ৪৪৬)। এই অমুবাদ-দৃষ্টান্তটি কোনো প্রবন্ধে স্থান পায়নি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের নিজের পদ্ধতিতে রচিত বাংলা মন্দাক্রান্তার দৃষ্টান্ত হিসাবেই এর একটা মূল্য আছে। তাই এটিকে প্রকাশ করা গেল ‘ছন্দোহার’-এর দ্বিতীয় রচনা-রূপে।

এটির সঙ্গে তুলনীয় প্যারীমোহন সেনগুপ্তকে লেখা পত্রে প্রদত্ত দ্বিতীয় দৃষ্টান্তটি। দুটিই মেঘদূতের প্রথম শ্লোকের অমুবাদ। দুটিই সংস্কৃত অমিত্রাক্ষর রীতির অমুবর্তনে রচিত। পার্থক্য শুধু এই যে, একটির শেষভাগে পাঁচ মাত্রা, অপরটির চার মাত্রা।

বাংলা মাত্রাবৃত্ত পদ্ধতিতে মন্দাক্রান্তাকে বাংলায় রূপান্তরিত করার প্রথম প্রয়াস দেখা যায় প্যারীমোহন সেনগুপ্তের মেঘদূত কাব্যের পদ্যামুবাদে (১৩৩৭ মাঘ)। এই অমুবাদে প্রতিপংক্তিতে আট-সাত-সাত-পাঁচ হিসাবে যতিভাগ না করে সাত-সাত-সাত-পাঁচ হিসাবে যতিভাগ করা হয়েছে। এই হিসাবের যৌক্তিকতা দেখাতে চেষ্টা করেছেন প্রবোধচন্দ্র সেন উক্ত গ্রন্থের ভূমিকায়। এই ভূমিকার সমালোচনা-প্রসঙ্গেই রবীন্দ্রনাথ সর্বপ্রথম মন্দাক্রান্তাকে বাংলায় মাত্রাবৃত্ত রূপ দেন আট-সাত-সাত-চার বা পাঁচ হিসাবে (পৃ ১২০)।

অতঃপর কান্তিচন্দ্র ঘোষ মেঘদূতের পদ্যামুবাদ করেন প্রবোধচন্দ্র-সমর্থিত পদ্ধতিতে সাত-সাত-সাত-পাঁচ হিসাবে (বিচিত্রা ১৩৩৯ শ্রাবণ)। প্যারীমোহন যতিভাগে মিল না রেখে শুধু পংক্তিমিলই রক্ষা করেছেন। কান্তিচন্দ্রের অমুবাদে প্রথম দুই যতিভাগেও মিল আছে। কান্তিচন্দ্রের এই অমুবাদ প্রকাশের কাছাকাছি সময়েই (১৩৩৯ শ্রাবণ) রবীন্দ্রনাথ আবার মন্দাক্রান্তাকে বাংলায় রূপান্তরিত

করেন তাঁর নিজের পূর্বোক্ত পদ্ধতিতে। এই রূপান্তরটি স্থান পেয়েছে ‘ছন্দের মাত্রা : প্রথম পর্যায়’ প্রবন্ধে (পৃ ২৩)। এটিতেও কাস্তিচন্দ্রের অনুবাদের মত প্রথম দুই যতিভাগের মধ্যে মিল দেখা যায়। কাস্তিচন্দ্রের অনুবাদ ও রবীন্দ্রনাথের এবারের রূপান্তরণের মধ্যে কালগত সান্নিধ্য ও আদর্শগত সাদৃশ্য দেখা যায়। এই দুইএর মধ্যে কোনোপ্রকার কার্যকারণ-সম্বন্ধ আছে কিনা অনুসন্ধানের বিষয়।

সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের উদ্ভাবিত পদ্ধতি দ্বিজেন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথের পদ্ধতি থেকে সম্পূর্ণ পৃথক্, সে কথা পূর্বেই বলা হয়েছে (দ্রষ্টব্য পৃ ২৬২, পৃ ৩৩৩ পাদটীকা ২ এবং পৃ ৪২১ পাদটীকা ১)। সত্যেন্দ্রনাথের উদ্ভাবিত মন্দাক্রান্তা ছন্দে স্বতন্ত্র কবিতা রচনা বরং চলতে পারে, কিন্তু ওই পদ্ধতিতে মেঘদূতের পদ্যানুবাদ করা অসাধ্য না হলেও অতিশয় হুঃসাধ্য তাতে সন্দেহ নাই।^১ সে দিক্ থেকে প্যারীমোহন ও রবীন্দ্রনাথের পদ্ধতিই যে প্রশস্ত, সে কথাও স্বীকার্য।

‘ছন্দোহার’-এর তৃতীয় দৃষ্টান্তটি রচিত সংস্কৃত শাদূলবিক্রীড়িত ছন্দের মাত্রা-মেলানো বাংলা প্রতিরূপ হিসাবে। এ ছন্দের ধ্বনিবিন্যাসের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া হয়েছে ‘সংজ্ঞাপরিচয়’ বিভাগে (পৃ ৩০২-০৩)। শাদূলবিক্রীড়িত একটি কঠিন ছন্দ। এটিকে বাংলায় রূপান্তরিত করাও সহজসাধ্য নয়। দ্বিজেন্দ্রনাথের ‘স্বপ্নপ্রয়াগ’ কাব্যেও এ ছন্দের নিদর্শন নেই; অথচ ওই কাব্যেই মন্দাক্রান্তার কয়েকটি ও শিখরিণীর একটি নিদর্শন আছে। রবীন্দ্রনাথও মন্দাক্রান্তার কয়েকটি ও শিখরিণীর

১ দ্রষ্টব্য প্যারীমোহন সেনগুপ্তের ‘মেঘদূত’ গ্রন্থের (দ্বিতীয় সংস্করণ, ১৩৪৬) প্রবোধচন্দ্র সেন-লিখিত ভূমিকা (পৃ ২৩)। এ প্রসঙ্গে স্মরণীয় এই যে, সত্যেন্দ্রনাথের এই নূতন রীতি প্রবর্তনের পরে অর্ধশতাব্দী কালের মধ্যেও কেউ এই রীতিতে মেঘদূতের পদ্যানুবাদ করতে সাহসী হননি। ইদানীং ত্রিবেণীন্দ্রনাথ মজুমদারের এই হুঃসাধ্য-সাধনের নিদর্শন প্রকাশিত হয়েছে ‘সংহতি’ পত্রিকায় (১৩৬৯ আষাঢ় ও জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা)।

একটিমাত্র দৃষ্টান্ত রচনা ও প্রকাশ করেন। শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দেরও একটিমাত্র দৃষ্টান্ত রচনা করেছিলেন। কিন্তু সেটি কোনো প্রবন্ধের অঙ্গীভূত হয়নি। অথচ এই দৃষ্টান্তটির ছন্দোগত তথা ঐতিহাসিক মূল্য কম নয়। তাই ‘ছন্দোহার’-এ মন্দাক্রান্তার পরেই এটির স্থান নির্দিষ্ট হল।

সংজ্ঞাপরিচয়ে দেখানো হয়েছে যে, এ ছন্দের দুটি প্রধান ভাগ— প্রথম ভাগে বারোটি বর্ণ বা দল (সিলেবল), দ্বিতীয় ভাগে সাতটি। লঘু দলকে এক মাত্রা ও গুরু দলকে দুই মাত্রা ধরে নিয়ে হিসাব করলে এই দুই ভাগে মাত্রাসংখ্যা দাঁড়ায় যথাক্রমে আঠারো এবং বারো। কিন্তু যতি বা বিরতি ছাড়া একটানা আঠারো বা বারো মাত্রা উচ্চারণ করা সম্ভব নয়। তাই রবীন্দ্রনাথ আঠারো ও বারো মাত্রাকে যথাক্রমে ছয়-সাত-পাঁচ এবং আট-চার মাত্রায় ভাগ করে নিয়েছেন। যেমন—

ডাকিল কি তবে : মধু বাঁশরী-রবে : একেলা যবে ।

বিজ্ঞন-নদী-পুলিনে : ছিহু বসে।

এই বড় ভাগ-দুটিকে আরও নানাভাবেই ছোট-ছোট ভাগে বিভক্ত করা যায় (দ্রষ্টব্য পৃ ২১৩)। বস্তুতঃ সংস্কৃতে তাই করা হয়। এস্থলে সে বিষয়ের বিস্তৃত আলোচনা নিম্নয়োজন।

সত্যেন্দ্রনাথও তাঁর নিজের পদ্ধতিতে শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দের অনুসরণে প্রয়াসী হয়েছেন একটিমাত্র রচনায়। রচনাটির নাম ‘বিদ্যুৎ-বিলাস’ (‘বেলাশেষের গান’ কাব্যের অন্তর্ভুক্ত)। সত্যেন্দ্রনাথ ও রবীন্দ্রনাথ, উভয়ের রচনাতেই এ ছন্দের প্রথম ভাগের উপবিভাগগুলির একই রূপ; দ্বিতীয় ভাগের উপবিভাগ রচনায় পার্থক্য আছে। তা ছাড়া, সত্যেন্দ্রনাথ যে-ভাবে ঘন ঘন মিলের ব্যবস্থা করেছিলেন, রবীন্দ্রনাথ সে-ভাবে তা করেননি।

নজরুল ইসলামের ‘পূবের হাওয়া’ কবিতার (‘ছায়ানট’ কাব্য)

একটি অংশেও সত্যেন্দ্রনাথের পদ্ধতিতে শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দ অল্পসংখ্যের প্রয়াস দেখা যায়। এই প্রয়াস সফল হয়েছে বলা যায় না। বস্তুতঃ এই রচনাটির নানা অংশেই ছন্দের আলন দেখা যায়। সত্যেন্দ্রনাথের রচনাটিতে এই ছন্দের শাস্ত্রোক্ত নিয়ম অনুসৃত হয়েছে নিখুঁতভাবেই। কিন্তু ঋতিকৃষ্ণের নিগূঢ় নীতির উপরে এটি প্রতিষ্ঠিত হয়নি। তাই কান প্রশংসা হয় না, অর্থাৎ এটিকেও সার্থক রচনা বলা যায় না। রবীন্দ্রনাথের রচনাটিও সম্ভবতঃ তাঁর কানের প্রশংসিতা লাভ করতে পারেনি। বোধ করি সেজন্যই তিনি এটিকে কোনো প্রবন্ধে স্থান দেননি।

শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দকে বাংলা রূপ দেওয়া সহজসাধ্য নয়। ছন্দ বজায় রেখে সংস্কৃত রচনাকে বাংলায় অনুবাদ করা আরও দুঃসাধ্য। তবু চেষ্টা করা যেতে পারে। গীতগোবিন্দ কাব্যের প্রথম লাইনটা নিয়েই পরীক্ষা করা যাক।—

মেঘৈর্মৈদুরমধরং বনভূবঃ | শ্যামাস্তমালক্রমৈঃ |

সংস্কৃত ছন্দের নির্দিষ্ট নিয়ম ও বাংলাভাষার স্বাভাবিক ঋতিবিধান, এই দুই দিক বজায় রেখে উদ্ধৃত লাইনটাকে অনুবাদ করা যায় নিম্নলিখিতরূপে।—

অম্বর মেঘলা-শ্যামল,

শ্যামল বনভূবন |

শ্যামরঙ ক্রমের পত্রাভায়।

এই অনুবাদে অনুসৃত হয়েছে সত্যেন্দ্রনাথের উদ্ভাবিত পদ্ধতি। তাই এটিতে বারো-সাতের দলবিভাগ এবং আঠারো-বারোর মাত্রা-বিভাগ দুই-ই বজায় আছে। অথচ ধ্বনিবিন্যাসের দিক থেকে এটি

রবীন্দ্রনাথ ও সত্যেন্দ্রনাথ উভয়েরই রচিত দৃষ্টান্ত থেকে অনেকাংশে পৃথক্। তা ছাড়া, বাংলার স্বাভাবিক ক্রতিবিধানও বোধ করি এটিতে লজ্জিত হয়নি। সংস্কৃত রচনাতেও অনেক সময় এ-রকম ধ্বনিবিন্যাস দেখা যায়।

চতুর্থ দৃষ্টান্তটি সম্বন্ধে মনে হয়, এটিও সম্ভবতঃ কোনো সংস্কৃত বা প্রাকৃত-ভাঙা ছন্দের নিদর্শনরূপে রচিত। এমন কি, কোনো সংস্কৃত বা প্রাকৃত রচনার অনুবাদ হওয়াও অসম্ভব নয়। এটির ছন্দস্বরূপ নিঃসংশয়ে নির্ণয় করা সম্ভব হয়নি। অনেক সংস্কৃত ও প্রাকৃত ছন্দের ন্যায় এই দৃষ্টান্তটির বিভিন্ন অংশের মধ্যে মাত্রাসংখ্যার সমতা নেই। সংস্কৃত আর্ধাশ্রেণীর ছন্দ এ-রকম অসমতার জন্য সুপরিচিত। পথ্যার্থার প্রথমার্ধে থাকে বারো-আঠারো হিসাবে ত্রিশ মাত্রা, আর দ্বিতীয়ার্ধে থাকে বারো-পনেরো হিসাবে সাতাশ মাত্রা (দ্রষ্টব্য পৃ ২৩৪-৩৫)। আলোচ্যমান চতুর্থ দৃষ্টান্তটির প্রথমার্ধে বারো-আঠারো হিসাবে ত্রিশ মাত্রাই পাওয়া যাচ্ছে। বলা বাহুল্য, সংস্কৃত রীতি অনুসারে পংক্তির অন্তস্থিত 'ল' ধ্বনিটিকে দ্বিমাত্রক বলে গণ্য করা হয়েছে। কিন্তু দ্বিতীয়ার্ধে আর্ধার ন্যায় সাতাশ মাত্রা পাওয়া যায় না, পাওয়া যায় আটাত্ত মাত্রা। অতএব এই দৃষ্টান্তটি পথ্যার্থার প্রতিক্রম নয় বলেই মনে হয়। আর্ধার অন্যতম প্রকারভেদের নাম 'গীতি' বা 'পথ্যাগীতি'।^১ এই ছন্দের উভয় অর্ধেই থাকে বারো-আঠারো হিসাবে ত্রিশ মাত্রা। আলোচ্যমান দৃষ্টান্তটির দ্বিতীয়ার্ধে প্রথম ও দ্বিতীয় যতির পূর্ববর্তী দুটি 'রে' ধ্বনিকেই গুরু বা দ্বিমাত্রক বলে ধরা যায় তবে উভয় অর্ধেই বারো-আঠারো

১ সংস্কৃত 'পথ্যার্থ' ছন্দকে প্রাকৃত-ছন্দশাস্ত্রে বলা হয় 'গাহা' অর্থাৎ গাথা। তেমনি সংস্কৃত 'পথ্যাগীতি'র প্রাকৃত নাম 'উগ্গাহা' অর্থাৎ উদ্গাথা। দ্রষ্টব্য 'প্রাকৃতপৈঙ্গলম্': প্রথম পরিচ্ছেদ (মাত্রাবৃত্তম্), শ্লোকসংখ্যা ৫৪ এবং ৬৮।

হিসাবে ত্রিশ মাত্রাই পাওয়া যাবে। সে দিক্ থেকে এটিকে ‘গীতি’ ছন্দের প্রতিক্রম বলে মনে করা যায়। কিন্তু আর্ঘ্যজাতীয় সব ছন্দেরই প্রতি গণে বা পর্বে থাকে চার মাত্রা। কিন্তু এই দৃষ্টান্তটির দ্বিতীয়ার্ধের প্রতিপর্বে আছে ছয় মাত্রা। তাই এটিকে ‘গীতি’ ছন্দের প্রতিক্রম বলে গণ্য করা সম্বন্ধেও একটু সংশয় থেকে যায়।

‘নয়ন-অতিথিরে’ ইত্যাদি পঞ্চম দৃষ্টান্তটি রচিত হয়েছে বাংলা ‘অসমান মাত্রাভাগের’ ছন্দের নিদর্শনরূপে (পৃ ১৩৩)। কিন্তু এই দৃষ্টান্তটিতে ছন্দোভাগের অসমতা খুব বেশি নয়। ‘মানসী’ কাব্যের ‘বিরহানন্দ’ ও ‘ক্ষণিক মিলন’, ‘সোনার তরী’ কাব্যের ‘গানভঙ্গ’ এবং ‘কথা’ কাব্যের ‘মস্তকবিক্রয়’ প্রভৃতি রবীন্দ্রনাথের অনেক রচনাতেই মাত্রাভাগের অসমতা অধিকতর সুস্পষ্ট।

ষষ্ঠ দৃষ্টান্তটি যদিও ছন্দের পাণ্ডুলিপি থেকেই সংগৃহীত তথাপি এটি ছন্দের নিদর্শনরূপেই রচিত কিনা সে বিষয়ে সন্দেহ আছে। রচনাটি ছন্দ-প্রবন্ধের অঙ্গীভূত নয়। এটি লিখিত আছে পাণ্ডুলিপির মলাটের ভিতরের পৃষ্ঠায়। তার পাশেই লেখা আছে ‘হু’। রচনাটির বিষয়বস্তু দেখে মনে হয় এটি কারও বিয়ের আশীর্বাদ হিসাবে রচিত। পূর্বোক্ত ‘হু’ অক্ষরটি হয়তো তারই সংকেতসূচক।

এটি চতুর্মাত্রপদিক মাত্রাবৃত্ত (বা সরল কলামাত্রিক) রীতিতে রচিত। সেদিক্ থেকে এটিতে কোনো নূতনত্ব নেই। কিন্তু এর প্রথম দুই পংক্তির বন্ধ রচনায় একটু বিশিষ্টতা আছে। কেননা, এই দুই পংক্তি মাত্রাবৃত্ত রীতির ‘মহাপয়ার’ (পৃ ২৫৪) বন্ধে রচিত। ‘অক্ষরগোনা’ সাধু রীতিতে বা ‘দলগোনা’ লৌকিক রীতিতে মহাপয়ার রচনার দৃষ্টান্ত যথেষ্ট পাওয়া যায়। কিন্তু ‘কলাগোনা’ মাত্রাবৃত্ত বা সরল কলামাত্রিক রীতির মহাপয়ার রবীন্দ্রসাহিত্যেও দুর্লভ। এই বিশিষ্টতাটুকু লক্ষণীয়।

সপ্তম দৃষ্টান্তটি রচিত ষন্মাত্রপর্বিক সাধারণ মাত্রাবৃত্ত বা সরল কলামাত্রিক রীতিতে। কিন্তু এর প্রথম দুটি লাইন দলমাত্রিক রীতিতেও পড়া যায়। এই দুই লাইনের প্রতিপর্বে যুগপৎ পাওয়া যায় চার দল ও ছয় কলা। এ-রকম উত্তচারী ছন্দো-রীতিকে বলা যায় ‘দলকলামাত্রিক’। অষ্টম এবং নবম, এই দুটি দৃষ্টান্তও এই উত্তচারী পদ্ধতিতে রচিত। দুই দৃষ্টান্তেই পূর্ণপর্ব গঠিত হয়েছে চার দল নিয়ে। কিন্তু অষ্টম রচনাটিতে চার দলের কাঠামোর মধ্যে স্থান পেয়েছে পাঁচটি করে কলামাত্রা, আর নবম দৃষ্টান্তে ওই কাঠামোর মধ্যেই আছে ছয় কলামাত্রা। পারিভাষিক পদ্ধতিতে বলা যায় অষ্টম রচনাটি চতুর্দল-পঞ্চকলপর্বিক ছন্দে রচিত, আর নবম রচনাটি রচিত চতুর্দল-ষট্‌কলপর্বিক ছন্দে।^১ এক কলার পার্থক্যে এই দুই দৃষ্টান্তের মধ্যে প্রতিস্থমার যে ভিন্নতা ঘটেছে তা সামান্য নয়।

দশম দৃষ্টান্তটি রচিত সুপরিচিত দলমাত্রিক লৌকিক পদ্ধতিতে। কিন্তু সাধারণতঃ দলমাত্রিক রীতির ছন্দে যে লঘুচপলতা দেখা যায়, এই দৃষ্টান্তটিতে তা নেই। তার পরিবর্তে এটিতে যে ধ্বনির গাভীর্ষ, ভাষা ও ভাবের বলিষ্ঠতা ও গতিভঙ্গির দৃঢ়তা প্রকাশ পেয়েছে, তাই হচ্ছে এ দৃষ্টান্তটির বিশিষ্টতা। ‘খাঁটি বাংলায় সকল রকম ছন্দেই সকল কাব্যই লেখা সম্ভব’ (পৃ ১৩০), এই উক্তির সমর্থন মেলে এই রচনাটিতে।

এগারো ও বারো, এই দুটি দৃষ্টান্তই ভাবের ছন্দ বা গদ্যছন্দের বিশিষ্টতার পরিচায়ক হিসাবে রচিত। এই বিশিষ্টতার পরিচয় দেওয়া উপলক্ষে এই দুটি রচনার যে-দুটি মুখবন্ধ লিখিত আছে পাণ্ডুলিপিতে, সে-দুটিও এ স্থলে উল্লেখযোগ্য। এগারো-সংখ্যক রচনাটির মুখবন্ধটুকু এই।—

১ ‘স্বপ্ন আমার বন্ধনহীন সন্ধ্যাতারার সঙ্গী’ ইত্যাদি দৃষ্টান্তটিও (পৃ ৬৪) এই উত্তচারী চতুর্দল-ষট্‌কলপর্বিক ছন্দে রচিত।

এইখানে একটি চৈনিক কবিতার এক অংশ তরজমা করে দেখাতে লোভ হচ্ছে। এর বিষয়টি সাদাসিধে, ভাবায় কারিগরি নেই, কিন্তু একে কাব্য না বলে কী বলব।

—১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ৪০

বারো-সংখ্যক আখ্যানকবিতাটির প্রাথমিক খসড়া আছে ১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে, আর তার পরিমার্জিত রূপ আছে ১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে। এই পরিমার্জিত রূপই সংকলিত হল ‘ছন্দোহার’ বিভাগে। এই রচনাটির ভূমিকাটুকুও উদ্ধৃতিযোগ্য।—

ছন্দোদ্য উপনিষদে সত্যাকাম জাবালের যে আখ্যান আছে সে গদ্যে লেখা। তাতে দেখতে পাই এই ভাবের ছন্দ। কথাগুলি অল্প, অতি সহজে-সাজানো, তাই সমস্ত সত্য সমস্ত রস নিয়ে হৃদয়ে প্রবেশ করতে তার বিলম্ব হয় না।

—১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ৪২

এই ভূমিকাটুকুর ঈষৎ-মার্জিত রূপ আছে ১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে। সেটুকু এখানে উদ্ধৃত করা অনাবশ্যক।

দুটি পাণ্ডুলিপিতে স্থান পেলেন ‘বঙ্গশ্রী’ পত্রিকায় প্রকাশকালে ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধ থেকে এই আখ্যানকবিতাটি বর্জিত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থেও এটি স্থান পায়নি। কিন্তু তা সত্ত্বেও উপনিষদের এই গদ্যরচনাটির কাব্যসৌন্দর্যের গভীর রসোপলব্ধি তাঁর চিত্ত থেকে কখনও মুছে যায়নি। তার প্রমাণ আছে তাঁর মৃত্যুর কয়েক মাস পূর্বের উক্তিতেও।—

আমি যখনই সে কাহিনীটি পড়েছি, তার কাব্যের ঐশ্বর্য দেখে মুগ্ধ হয়েছি, অহুভব করেছি তার চমৎকার কাব্যমাধুর্য।^১

১ দ্বৈত্যা প্রবোধচন্দ্র সেন-প্রণীত ‘ছন্দোদ্য রবীন্দ্রনাথ’ গ্রন্থের (১৩৫২) ‘পরিশেষ’ বিভাগে ‘গদ্যকবিতার ছন্দ’-নামক সংলাপ-প্রবন্ধ, পৃ ২১৩। এই প্রবন্ধটিতে গদ্যছন্দ

‘ছন্দোহার’-এর তেরো-সংখ্যক কবিতাটি রচিত হয়েছিল ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধের উপসংহার-রূপে। এটিরও প্রাথমিক রূপ আছে ১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে, আর পরিমার্জিত রূপ আছে ১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে। শেযুক্ত পরিমার্জিত রূপটিই সংকলিত হল ‘ছন্দোহার’ বিভাগে। প্রাথমিক খসড়ার মূখবন্ধটুকু ছিল এ-রকম।—

তখনকার কালে মানুষ ছিল, যাদের ভালোবাসতুম, তাদের আসরে গান গেয়েছি। এখনকার কালেও মানুষ আছে যাদের ভালোবাসি, তাই মানতে হল এখনকার ভাষা।

তোমরা গ্রন্থি বেঁধে দিলে তোমাদের কালে আমাদের কালে
হৃদয়ে হৃদয়ে।

দিনের শেষে তাই নতুন পালা শুরু হল আমার।

—১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ৪৪

তার পরেই আছে ‘ছন্দোহার’-এর তেরো-সংখ্যক রচনাটি। ১৩-সংখ্যক পাণ্ডুলিপির পরিমার্জিত রূপে এই ভূমিকাটুকু ঈষৎ-সংস্কৃত হয় এবং কবিতাংশটি থেকে উল্লিখিত প্রথম তিনটি লাইন বর্জিত হয়। বাকি লাইন-কয়টি অপরিবর্তিত রূপেই স্বীকৃত হয়। কেবল প্রথম খসড়ার ‘পথিক বন্ধু’-কে বদলে করা হয় ‘নবীন পথিক’।

কিন্তু পত্রিকায় প্রকাশকালে ‘গদ্যছন্দ’ প্রবন্ধের সমগ্র উপসংহারটুকুই বর্জিত হয় এবং তার স্থলে নূতন বক্তব্য যুক্ত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থেও পত্রিকার পাঠই গৃহীত হয়। বর্তমান সংস্করণেও এই শেষরূপটিই স্বীকৃত হয়েছে।

সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের বহু প্রশিধানযোগ্য উক্তি সংকলিত হয়েছে। কিন্তু প্রবন্ধটি রবীন্দ্রনাথকে দিয়ে অনুমোদন বা সংশোধন করিয়ে নেবার সুযোগ হয়নি। তাই ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বর্তমান সংস্করণের ‘পরিশেষ’ বিভাগে এটিকে স্থান দেওয়া হয়নি।

এই অংশটুকু রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত একটি সচিত্র পোস্টকার্ড থেকে সংকলিত। সবটুকুই কবির স্বহস্তলিখিত।

ইংরেজি রচনাটি প্রথম প্রকাশিত হয় ‘সন্ধান’ রিভিউ’ পত্রিকায় (১৯২১ সেপ্টেম্বর, পৃ ৩৬১) *The Song* নামে। অতঃপর এটি আবার প্রকাশিত হয় ‘বিশ্বভারতী কোয়ার্টারলি’ পত্রিকায় (১৯২৫ জ্যৈষ্ঠ, পৃ ৩৫২) *The Song Bird* নামে। এডওয়ার্ড টম্‌সন -প্রণীত *Rabindranath Tagore* গ্রন্থের (১৯২৬) ২০-সংখ্যক অধ্যায়ে এটি সংকলিত হয়েছে ইংরেজি ছন্দে রচিত রবীন্দ্রনাথের পাঁচটি কবিতার প্রথম কবিতা-রূপে (পৃ ২৮২)।^১ এই গ্রন্থে কোনো কবিতারই নাম দেওয়া নেই। তাই এটিও নামহীন।

রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পোস্টকার্ডটিতে নাম দেওয়া আছে ‘কবি-কাহিনী’। এই নামটি এবং ইংরেজি রচনাটির আনুমানিক বাংলা উক্তিটুকু বোধ করি কোথাও প্রকাশিত হয়নি। যাকে উদ্দেশ্য করে মন্তব্যটুকু লেখা, পোস্টকার্ডটিতে তাঁর নাম নেই; রচনার তারিখও নেই। শোনা যায় এটি দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের উদ্দেশ্যে লেখা। অসম্ভব নয়। পত্রিকায় প্রকাশকাল থেকে মনে হয়, এটি ১৯২১ সালে কিংবা তার আগে রচিত। বোধ হয় অধ্যাপক এণ্ডারসনের সঙ্গে ইংরেজি ও বাংলা ছন্দের প্রকৃতিগত পার্থক্য নিয়ে দীর্ঘকালব্যাপী আলোচনার (১৯১০-১৯) অন্যতম ফল এই রচনাটি।

ইংরেজি ছন্দশাস্ত্রমতে এটিকে বলা যায় Trochaic Pentameter (আদিগুরু দ্বিঙ্গল-পঞ্চপদিক) ছন্দ। বাংলা মতে এটি দলমাত্রিকবর্গীয়।

অর্বাং ইংরেজি মতে এর প্রতিপংক্তিতে পাঁচ পর্ব (foot) ও প্রতিপর্বে দুই দল, আর বাংলা মতে এর প্রতিপংক্তিতে আড়াই পর্ব ও প্রতিপর্বে চার দল। উভয় মতেই প্রতিপর্বের প্রথম দলটি প্রস্বরিত (stressed)।

ছন্দোবদ্ধ বা বহির্গঠনের বিচারে এটিকে বলা যায়—

কেশে আমার পাক ধরেছে বটে,

তাহার পরে নজর এত কেন ?

পাড়ায় ষত ছেলে এবং বুড়ো,

সবার আমি একবয়সী জেনো।

এই রচনাটির ইংরেজি প্রতিরূপ। কিন্তু ইংরেজি রচনাটি মিলহীন, এটুকুও লক্ষিতব্য।

এই প্রসঙ্গে স্মরণীয় এই যে, দীর্ঘকাল পূর্বেই (১৯১৩ সালে) অধ্যাপক এণ্ডারসন বাংলা ছন্দে রচিত ইংরেজি কবিতার একটি নমুনা উদ্ধৃত করেছিলেন রবীন্দ্রনাথকে লিখিত তাঁর একখানি পত্রে।^১ দুই জনের রচনার মধ্যে পার্থক্য এই যে, এণ্ডারসন সাহেব ইংরেজি রূপ দিয়েছিলেন বাংলা ‘অক্ষরগোনা’ সাধু পয়ার ছন্দকে, আর রবীন্দ্রনাথ ইংরেজিতে রূপান্তরিত করেছেন ‘দলগোনা’ বাংলা লৌকিক ছন্দকে। তা ছাড়া, এণ্ডারসনের ইংরেজি রচনাটিতে মিল রক্ষিত হয়েছিল; রবীন্দ্রনাথ তাঁর এই রচনাটিতে মিল দেবার প্রয়াস করেননি।

এই প্রসঙ্গে একথাও বলা প্রয়োজন যে, রবীন্দ্রনাথের মতে ধ্বনিপ্রকৃতিতে ইংরেজির সঙ্গে চলতি বাংলার যথেষ্ট মিল আছে। তাঁর এ অভিমত প্রকাশ পেয়েছে একাধিক প্রসঙ্গেই।^২ ইংরেজি ভাষার

১ জট্টব্য পৃ ৩২৮-২৯।

২ স্মরণীয় : ‘বাংলা চলতি ভাষার ধ্বনিটা হসন্তের সংঘাতধ্বনি, এইজন্য ধ্বনি-হিসাবে সংস্কৃতের চেয়ে ইংরেজির সঙ্গে তাহার মিল বেশি’ (পৃ ১৭), এবং ‘যে বাংলা

ধ্বনি ও ছন্দের সঙ্গে বাংলা ভাষার ধ্বনি ও ছন্দের সাদৃশ্য ও পার্থক্য সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের মতামত প্রধানতঃ প্রকাশ পেয়েছে অধ্যাপক এণ্ডারসনকে লিখিত দুখানি বাংলা ও একখানি ইংরেজি পত্রে (পৃ ১-২০ এবং ৪৮২-৮৭) ।

রবীন্দ্রনাথের মতে ইংরেজির সঙ্গে চলতি বাংলার প্রধান সাদৃশ্য ব্যঞ্জনসংঘাতের আধিক্যে । তাঁর মতে এই দুই ভাষার ধ্বনিগত প্রধান পার্থক্য এই যে, ইংরেজি ছন্দে পর্বের আদি ও অন্ত উভয়টাই ঝোক (অর্থাৎ প্রস্থর) পড়তে পারে, কিন্তু বাংলা পর্বের আরম্ভে ছাড়া আর কোথাও ঝোক পড়তে পারে না (পৃ ১৯) ।^১ সুতরাং চলতি বাংলার দলমাত্রিক রীতির ছন্দকে ইংরেজি Trochaic (আদিগুরু দ্বিদল-পর্বিক) ছন্দের রূপ দেওয়া দুঃসাধ্য নয় । এই অভিমতেরই সমর্থন পাওয়া যায় রবীন্দ্রনাথের ‘কবিকাহিনী’-শীর্ষক ইংরেজি রচনাটিতে ।

শ্রীপুলিনবিহারী সেন ও শ্রীশোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায় বলেন, ‘পাখি আমার নীড়ের পাখি’ গানটির সঙ্গে উক্ত ইংরেজি রচনাটির ভাবগত মিল আছে ।^২ কিন্তু এই গানটির সঙ্গে ‘কবিকাহিনী’ কবিতাটির ভাবগত সাদৃশ্যের চেয়ে অসাদৃশ্যই বেশি মনে হয় । গানটিতে আছে ‘ভোরের আলোর কানাকানি’র কথা, আর কবিতাটিতে আছে সন্ধ্যার ছায়ায় কথা । বরং ‘কবিকাহিনী’ রচনাটি অনিবার্যভাবেই স্মরণ করিয়ে দেয় কল্পনা কাব্যের ‘দুঃসময়’ কবিতাটির কথা । দুটিতেই আছে সন্ধ্যার অন্ধকারে তারকাখচিত আকাশপথে অক্লান্ত পাখির সমুদ্রপাড়ির

আমাদের মায়ের কর্ণগত, জ্যেষ্ঠতাতের লেখনীগত নয়, ইংরেজির মতো তারও হ্রস্ব ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাতে’ (পৃ ১২৮) ।

১ ড্রষ্টব্য পৃ ৪৮৪ পাদটীকা ৪ এবং পৃ ৪৮৯ ।

২ *Visva-Bharati Quarterly*, Centenary Number (1962), Vol. XXVI Nos. ৪ & ৫, Tagoreana, p. v.

কথা। তা ছাড়া, 'path of heaven' কথাটাও বিশেষভাবে মনে করিয়ে দেয় যে, পাণ্ডুলিপিতে 'দুঃসময়' কবিতাটির নাম ছিল 'স্বর্গপথে'।^১ 'তবু বিহঙ্গ, ওরে বিহঙ্গ মোর' তো কবির নিজেরই প্রতি সম্বোধন। 'কবিকাহিনী' বা 'The Song Bird' নামের ব্যঙ্গনাও তাই। কল্পনা কাব্যের 'বিদায়' কবিতার 'পাখি উড়ে যাবে সাগরের পার' ইত্যাদি লাইনগুলিও এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়।

দ্বিতীয় পর্ধ্যায়

ইস্কুলের ছোটো ছেলে থেকে বিশ্ববিদ্যালয়ের বড়ো ছাত্র পর্যন্ত কাব্যশিক্ষার্থী সকলের পক্ষেই 'ছন্দ' একটি শিক্ষণীয় ও আলোচ্য বিষয় হওয়া উচিত, এই ছিল রবীন্দ্রনাথের অভিমত। বাংলা সাহিত্যের অধ্যাপকরূপে তিনি যে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে 'ছন্দের প্রকৃতি' ও 'গদ্যছন্দ' নামে দুটি প্রবন্ধ পাঠ করেছিলেন, তাতে এ-কথা অংশতঃ সমর্থিত হয়। বিশ্বভারতীতেও তিনি বিভিন্ন সময়ে শিক্ষার্থীদের কাছে ছন্দ নিয়ে আলোচনা করতেন। ১৯২৩ সালে বিশ্বভারতীর ছাত্রদের কাছে বাংলা ছন্দ সম্বন্ধে তিনি যে বক্তৃতা দেন তার কিছু নিদর্শন পাওয়া যায় ১৩৩০ সালের আষাঢ়-সংখ্যা 'শান্তিনিকেতন পত্রিকা'য়। কবির এক দিনের বক্তব্য শ্রীপ্রদ্যোতকুমার সেন-কর্তৃক অঙ্কুলিখিত হয়ে ওই পত্রিকায় প্রকাশিত হয় 'ছন্দ' নামে। পরবর্তী কালে এই ছন্দ-বিষয়ক ভাষণপ্রবন্ধটি 'বাংলাভাষা-পরিচয়' (১৯৩৮) গ্রন্থে একাদশ অধ্যায়ের অন্তর্ভুক্ত হয়। অতঃপর ১৯৩৩ সালে তিনি আবার বিশ্বভারতীর ছাত্রদের কাছে ছন্দ সম্বন্ধে কয়েকটি বক্তৃতা দেন। তার উল্লেখ আছে তৎকালীন 'বিশ্বভারতী নিউজ' পত্রিকায় (দ্রষ্টব্য পৃ ৪১৪)।

১ দ্রষ্টব্য 'কল্পনা'—পাণ্ডুলিপির একটি পৃষ্ঠার মুদ্রিত প্রতিক্রম : রবীন্দ্র-রচনাবলী (বিশ্বভারতী সংস্করণ), সপ্তম খণ্ড, পৃ ১২২।

১৯৪০ সালে আবার দেখি আশি বছরের আয়ুঃক্ষেত্রে দাঁড়িয়েও তিনি বিশ্বভারতীর বড়ো ছাত্রদের কাছে ছন্দতত্ত্ব ব্যাখ্যা করছেন। ছন্দ-আলোচনার সূত্রপাত হয় ‘মানসী’ কাব্য পড়ানো উপলক্ষে।^১ অতঃপর তিনি কয়েক দিন রীতিমত ছন্দের ক্লাস নিতে থাকেন। এই ছন্দের ক্লাসে ঝারা উপস্থিত থাকতেন তাঁদের অন্যতম হচ্ছেন রবীন্দ্রসদনের বর্তমান পরিচালক শ্রীমোহনলাল বাজপেয়ী। তাঁর স্মৃতির সাক্ষ্য এক্ষেত্রে লিখিত দলিলের চেয়ে কম প্রামাণিক নয়। তিনি বলেন ওই ছন্দের ক্লাসে ক্ষিতিমোহন সেন-প্রমুখ আরও অনেকেই উপস্থিত থাকতেন।

অপর পক্ষে ছোটো ছাত্রদেরও ছন্দ শেখাবার প্রয়োজন তিনি বোধ করতেন। ফলে তাদের ছন্দ-শিক্ষা দেবার জন্য তাঁকে নানা রকম উপায় উদ্ভাবন করতে হত। সে-রকম একটি উপায়কে প্রমথনাথ বিশী মহাশয় নাম দিয়েছেন ‘মিলের খেলা’।^২ আর-এক রকম উপায় হল ছোটোদের কাছে বিভিন্ন ধরনের ‘ছন্দ-ধাঁধা’ উপস্থিত করে তার মীমাংসা করতে বলা। তাকে ছন্দ-ধাঁধা না বলে ‘ছন্দের খেলা’ও বলা যেতে পারে।

সে প্রসঙ্গে আসার পূর্বে ছোটোদের ছন্দ শেখানো সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের সূচিস্থিত অভিমত কি ছিল তা জানা দরকার। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে পঠিত ‘ছন্দের প্রকৃতি’ প্রবন্ধের প্রথম খসড়াটির উপসংহারে তিনি লেখেন—

ছন্দ সম্বন্ধে আমার যা বলবার আছে তা শেষ হোলো।
মূলকথাগুলো বেশি নয়, তার সন্ধান জানলে শাখাপ্রশাখা চিনে

১ দ্রষ্টব্য ‘মানসী-কাব্যপাঠের ভূমিকা’ : প্রবাসী ১৩৪৭ আখিন (কষ্টিপাখর)। এই অনুলিখিত ভাষণপ্রবন্ধটিতেও ছন্দ সম্বন্ধে প্রাধিকানবোধ্য কথা যথেষ্ট আছে।

২ রবীন্দ্রনাথ ও শান্তিনিকেতন, অধ্যায় ‘রবীন্দ্র-সাম্রাজ্য’।

নেওয়া সহজ হয়। আমি যখন ছোটো ছেলেদের পড়া তুম কাব্য পড়াবার বেলায় সবপ্রথমে কাব্যের ছন্দোন্নয় নিয়ে আলোচনা করতুম। জিজ্ঞাসা করতুম বিশেষ কাব্যের লাইনে ক'টা ভাগ, আর প্রত্যেক ভাগে ক'টা মাত্রা। এই যথেষ্ট। ভালো করে বুঝিয়ে দিলে ছোটো ছেলেদের পক্ষেও এ প্রশ্ন কঠিন নয়। কিছুদিন এটা চর্চা করলে ছন্দপতন হয় কী দোষে তা তারা বুঝতে পারবে।

—১২৭-সংখ্যক পাণ্ডুলিপি, পৃ ১৬

ছন্দের প্রাথমিক নিয়মগুলি শিখিয়ে এবং ছন্দপতন হয় কী দোষে তা বুঝিয়ে যে তিনি নিরস্ত হতেন তা নয়। ছোটোদের তিনি ছন্দ-সংগঠন ও ছন্দ-সংশোধনের অভ্যাসও করাতেন। এ বিষয়ে প্রথমনাথ বিশী মহাশয়ের একটি উক্তি স্মরণযোগ্য।—

আর-একটা খেলা ছিল— তিনি কবিতার একটি ছত্র বলিতেন, তাহার সঙ্গে মিল দিয়া অর্থের সংগতি রাখিয়া দ্বিতীয় ছত্র আমাদের বলিতে হইত।

—রবীন্দ্রনাথ ও শাস্তিনিকেতন, অধ্যায় ‘রবীন্দ্র-সান্নিধ্য’

রবীন্দ্রনাথ নিজেও তাঁর ছেলেবেলায় এই খেলায় অভ্যস্ত হয়েছিলেন। সে কথার উল্লেখ আছে তাঁর ‘জীবনস্মৃতি’ গ্রন্থের ‘কাব্য-রচনাচর্চা’ অধ্যায়ে।

আরও একরকম খেলা তিনি উদ্ভাবন করেছিলেন ছোটোদের। ছন্দ শেখাবার জন্য। এই খেলার নানারকম প্রকারভেদ ছিল। তার মধ্যে দুটি প্রকারভেদই প্রধান। এক, পংক্তি শেষের মিল ও কথার ক্রম ঠিক রেখে পর্বের মাত্রাপরিমাণে কমবেশি করে দেওয়া, আর ছোটোদের কাজ পর্বের মাত্রাসমতা পুনঃস্থাপন করা। দুই, মোট মাত্রাপরিমাণ ও মিল ঠিক রেখে পর্ববিন্যাস ভেঙে দেওয়া অর্থাৎ

পংক্তির পদ্যক্রম ভেঙে দিয়ে কথাগুলিকে অনেকটা গদ্যের মতো সাজিয়ে দেওয়া, আর ছোটোদের কাজ মিল ও মাত্রাসমতা বজায় রেখে পর্বগুলিকে পুনর্বিন্যস্ত করা অর্থাৎ প্রত্যেক লাইনের কথাগুলিকে আবার পদ্যের আকারে সাজানো। কোনো কোনো ধাঁধার পরে একটি করে ‘আদর্শ’ দেওয়া থাকত, যাতে ছোটোরা ওই আদর্শের অনুসরণেই ছন্দভাঙা দৃষ্টান্তটিকে নতুন করে সাজাতে পারে নিখুঁত ছন্দে। এই খেলায় ছোটোরা শুধু যে আনন্দ পেত তা নয়, তাদের ছন্দবোধও পাকা হত, তা ছাড়া পদ্যরচনাতেও তারা উৎসাহিত হত।

এসব খেলার জন্য রবীন্দ্রনাথকে অনেক দৃষ্টান্ত রচনা করতে হত। দৃষ্টান্ত রচিত হত প্রধানতঃ মুখে মুখে। সেগুলির সব না হক অধিকাংশই আজ বিস্মৃত। স্বথের বিষয় এ-রকম অনেকগুলি দৃষ্টান্তেরই প্রতিলিপি রক্ষিত আছে রবীন্দ্রসদনে। প্রতিলিপিগুলি পাঁচ ভাগে বিভক্ত। মনে হয় রবীন্দ্রনাথ কোনো ছোটো ছেলেকে ছন্দ শেখাবার জন্য এগুলি কিস্তিতে কিস্তিতে লিখে ডাকঘোণে অন্যত্র পাঠিয়েছিলেন। অন্যদেরও ছন্দ শেখাবার কাজে লাগতে পারে, সম্ভবতঃ এই বোধেই এগুলির প্রতিলিপি রাখা হয়। এই প্রতিলিপির দৃষ্টান্তগুলিই মুদ্রিত হল ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্যায়-রূপে।

এগুলি কোন্ সময়ে কার উদ্দেশ্যে রচিত তা নিশ্চিতরূপে জানা যায়নি। তবে এবিষয়ে কিছু পরোক্ষ প্রমাণের সহায়তা নেওয়া যেতে পারে। এই দৃষ্টান্তগুলির চারটি পাওয়া যায় ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ দ্বিতীয় পর্যায় (১৩৩৮ মাঘ) ও ‘ছন্দের মাত্রা’ প্রথম পর্যায় (১৩৩৯ কার্তিক)। যথাস্থানে দৃষ্টান্তগুলির পাশে ও পাদটীকায় তার নির্দেশ দেওয়া গেল। আর দশটি কবিতা পাওয়া যায় ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে। সেগুলি নির্দিষ্ট হল তারকাচিহ্নের দ্বারা। দৃষ্টান্তগুলির পাশে ওই কাব্যের (১৩৬৭ সংস্করণ) রচনা-সংখ্যাও দেওয়া গেল। পাঠান্তর ও অন্যান্য বিষয়ে প্রয়োজন-

মতো মন্তব্য যোজনা করা গেল পাদটীকায়। ‘ফুলিঙ্গ’ কাব্যে প্রাপ্ত এই দশটি রচনা কার কাছ থেকে বা কোন্ উৎস থেকে সংগৃহীত তা জানা গেলে এগুলির রচনাকাল ও ইতিবৃত্ত সম্বন্ধে আরও কিছু তথ্য জানা যেতে পারে।

এস্থলে ফুলিঙ্গ কাব্যের তিনটি রচনার পাঠ সম্বন্ধে কিছু বলা প্রয়োজন। ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্যায়ে খ-বিভাগের তৃতীয় দৃষ্টান্তের প্রথম লাইনের কবি-অভিপ্রেত পাঠ যে ‘মাটিতে যে দুর্ভাগার ভেঙেছে বাসা’, তাতে সন্দেহ করা চলে না। অথচ ফুলিঙ্গ কাব্যে আছে ‘মাটিতে দুর্ভাগার ভেঙেছে বাসা’। এই পাঠ যে নিভুল নয় তা বলাই বাহুল্য। এই লাইন-দুটিকে নিভুল করা যেতে পারে দুইভাবে।—

মাটিতে দুর্ভাগার ভেঙেছে বাসা,

আকাশে উচ্চ করি গাঁধিছে আশা।

অথবা

মাটিতে যে দুর্ভাগার ভেঙেছে বাসা,

আকাশে সমুচ্চ করি গাঁধিছে আশা।

বলা বাহুল্য, এ দুটি দুই রীতিতে রচিত। প্রথমটি রচিত সরল কলামাত্রিক অর্থাৎ কলাগোনা মাত্রাবৃত্ত রীতিতে, আর দ্বিতীয়টি রচিত বিশিষ্ট কলামাত্রিক বা অক্ষরগোনা সাধু রীতিতে। ফুলিঙ্গে এই রচনাটির দুই পংক্তি দুই রীতিতে রচিত। এ-রকম রচনা যে কবির অভিপ্রেত হতে পারে না, সে কথা বলাই বাহুল্য।

খ-বিভাগে এই তৃতীয় দৃষ্টান্তটির যে আদর্শ দেওয়া আছে সেটিও আছে ফুলিঙ্গ কাব্যে। কিন্তু ওই কাব্যের পাঠে ছন্দোদোষ ঘটেছে। কারণ ‘ভয়ে দেয় উঁকি’ পাঠে এক মাত্রা বেশি। অথচ ছন্দ-ধাঁধার আদর্শপাঠে মাত্রাসমতা অক্ষুণ্ণ আছে।

বেশ বোঝা যাচ্ছে, এই রচনা-দুটির একটিতে ঘটানো হয়েছে

মাত্রাহানি, আর-একটিতে ঘটানো হয়েছে মাত্রাবৃদ্ধি। দুটিতে আছে দু-রকম দোষ।

খ-বিভাগের চতুর্থ দৃষ্টান্তটিতে ঘটানো হয়েছে আর-এক রকম ত্রুটি। তাকে বলা যায় ক্রমব্যত্যয় দোষ। মাত্রাবিন্যাসের যে ক্রম শ্রুতিসিদ্ধ, তার বিপর্যয়ে যে ছন্দোভঙ্গ ঘটে তাকেই বলতে পারি ক্রমব্যত্যয় দোষ। মাত্রাবিন্যাসের দুই-তিন-তিন বা তিন-দুই-তিন ক্রমে ছন্দশ্রুতি পীড়িত হয়। শুল্লিঙ্গ কাব্যের ১০-সংখ্যক রচনাটিতে এই উভয়প্রকার ক্রমব্যত্যয় দোষই ঘটেছে। ছন্দ-পাঁধায় এই রচনাটির যে আদর্শ দেওয়া আছে, তার থেকে স্পষ্টই বোঝা যায় ছোটোদের দিয়ে আদর্শের অনুসরণে এই দু-রকম ক্রমব্যত্যয় দোষ সংশোধন করানোই ছিল কবির অভিপ্রায়।

মজার বিষয় এই যে, এ ক্ষেত্রে ছন্দের এই বিশেষ দোষটাই বুদ্ধদেব বন্থ মহাশয়ের কাছে একটি অভিনব গুণ বলে প্রতিভাত হয়েছে। তাঁর মতে ‘অপরাজিতা ফুটল’ ইত্যাদি রচনাটি রবীন্দ্রসাহিত্যে চুলভ ‘মিশ্র ছন্দের’ দৃষ্টান্ত।^১ তিনি মনে করেন, “দুটি স্বতন্ত্র ছন্দ যে এখানে পাশাপাশি এসে দাঁড়িয়েছে তাতে সন্দেহ নেই”। তাঁর মতে এই রচনাটির মধ্যে ছয়মাত্রাপর্বের মাত্রাবৃত্ত রীতি ও অক্ষরগোনা পয়ার-পদ্ধতির মিশ্রণ ঘটেছে। অর্থাৎ, তিনি এই রচনাটিকে বিশ্লেষণ করেন এভাবে।—

অপ -রাজিতা ফুটল | লতিকার গর্ব নাহি ধরে—

ধেন পেয়েছে লিপিকা | আকাশের আপন অন্ধরে।

১ দ্রষ্টব্য ‘কবিতা’ ১৩৫২ পৌষ, পৃ ১২৬ এবং ১৩৫২ চৈত্র পৃ ১৮৫; ‘সাহিত্যচর্চা’ (প্রথম সংস্করণ ১৩৬১), পৃ ১৩২-৩৩। এই কবিতাটি প্রথম কোথায় প্রকাশিত হয় নিশ্চিতরূপে জানি না। সম্ভবতঃ ‘কুবক’ পত্রিকায়— ১৩৫২ বৈশাখ ২৫ সংখ্যা।

বলা বাহুল্য, ছন্দোবীতির এই মিশ্রণ বা সমবায় রবীন্দ্রনাথের অভিপ্রেত ছিল না। ছন্দ-ধাঁধায় এই রচনাটির যে আদর্শরূপ দেওয়া আছে, তার প্রতি দৃষ্টিক্ষেপমাত্রই তা স্পষ্ট প্রতীয়মান হবে। ‘অপরাজিতা’ শব্দের দুই-তিন মাত্রায় বিভাজনটাও একান্তভাবেই বাংলার উচ্চারণরীতিবিরুদ্ধ। বাঙালির উচ্চারণে এই শব্দটা স্বভাবতঃই বিভক্ত হয় তিন-দুই মাত্রায়, ‘অপরা-জিতা’ রূপে।

এমন হওয়া অসম্ভব নয় যে, রবীন্দ্রনাথ বিভিন্ন সময়ে ছন্দ-ধাঁধা হিসাবে যে-সব দৃষ্টান্ত রচনা করেছিলেন ছোটোদের দিয়ে সংশোধন করাবার অভিপ্রায়ে, পরবর্তী কালে তারই কিছু কিছু নানা সূত্র থেকে প্রকাশিত হয়েছে কবিতাকণিকা রূপে। যে-তিনটি রচনা নিয়ে এখানে আলোচনা করা গেল সেগুলি হয়তো তারই নিদর্শন। এই দৃষ্টান্ত-তিনটি থেকে আরও বোঝা যায় যে, একই রচনা বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন ভাবে বিন্যস্ত হয়ে নূতন নূতন ধাঁধার রূপ নিয়েছে। তা ছাড়া, কোনো কোনো ক্ষেত্রে আদর্শ রচনাটিকেও একটু আধটু বদল করে ধাঁধার রূপ দেওয়া হত বলে মনে হয়।

সব দিক্ ভেবে মনে হয়, ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্যায়ের সব না হক কিছু-কিছু দৃষ্টান্ত রচিত হয়েছিল ‘ছন্দের হসন্ত হলন্ত’ প্রবন্ধ প্রকাশের অর্থাৎ ১৩৩৮ সালের কাছাকাছি সময়ে। যে দশটি দৃষ্টান্ত ক্ষুদ্রিক কাব্যে স্থান পেয়েছে সেগুলির উৎসস্থল ও মূলরূপের সন্ধান পাওয়া গেলে এ বিষয়ে স্থিরতর সিদ্ধান্তে উপনীত হবার পথ কিছুপরিমাণে উন্মুক্ত হতে পারে।

এ সম্পর্কে আর-একটি নূতন সূত্রের কথা উল্লেখ করা প্রয়োজন। রবীন্দ্রনাথের তিরোধানের অল্পকাল পরেই জ্যোতির্ময়ী গঙ্গোপাধ্যায় মহাশয় একটি ইঙ্গুল-পত্রিকায় “রবীন্দ্রনাথের ছন্দ-ধাঁধা” নামে একটি

দ্রুত প্রবন্ধ প্রকাশ করেন। এই প্রবন্ধের প্রাসঙ্গিক অংশটুকু এখানে উদ্ধৃত হল।—

আমার একটি বিশিষ্ট বন্ধু ও আত্মীয়কে তিনি [রবীন্দ্রনাথ] শিশু ও কিশোর মনকে আদর্শ ছন্দাভুগ করবার জন্য বা সে বিষয়ে শিক্ষিত করে তুলবার জন্য কি করা যেতে পারে তার একটা পরিকল্পনা দিয়েছিলেন। আমার একটি কিশোর আত্মীয়ের সঙ্গীত ও সম্বন্ধ-রক্ষিত তহবিল থেকে তার দু-তিনটি চুরি করে আমি আজ তোমাদের উপহার দিচ্ছি। চুরি স্বীকার করছি—অতএব তোমরা এবং আমার ঐ ছোট আত্মীয়টি উভয়েই আমাকে ক্ষমা করবে এবং চুরির দোষও আমাকে স্পর্শাবে না বুঝতে পারছি।

অনেক দিনের কথা। তখন তাঁর ভক্ত ও শিষ্যদের কতকগুলি একত্র হয়ে কলকাতায় ১০ নং কর্নওয়ালিস স্ট্রীটে আমরা বিশ্বভারতী-সম্মিলনী করতাম। কবিগুরু কলকাতায় এলে সেখানে আমাদের কবিতা ও গান শোনাতেন এবং শুনতেন। গান শেখাতেনও। তোমাদের মত যারা, তাদের মনকে ছন্দাভুগ করবার জন্য তখনই এই পদ্ধতিটা দিয়েছিলেন। তোমরা সংশোধন করে আমাদের কাছে তোমাদের মিলগুলি পাঠালে পর তোমাদের ছন্দবোধের নিরিখ আমরা ঠিক করতে পারি। তাঁর দেওয়া এই ছন্দগুলিকে তোমাদের আদর্শ ছন্দে পরিণত করতে হবে।

- ১ জলে নয়ন ভাসিয়া যায়
পলে পলে ফিরিয়া তাকায়।
- ২ দেবালয়ে সাঁঝবেলা
সে ভয়ে ভয়ে চলিছে।
- ৩ কুসুম ফুটেছে নিশীথে শেফালি-বনে
গন্ধে কখন ভরিল বাতাসেরি ঘুম।

৪ উন্নত প্রাবনে ছুটিয়া চলে তটিনী

ঝরে অজস্র বর্ষণ [অশ্রান্ত] শ্রাবণে ॥

রবীন্দ্রনাথের স্বহস্তলিখিত টীকাতে আছে—“মিল বাঁচিয়ে
সংশোধন করা চাই।”

—কুমার আবুতোব ইন্সটিটিউশান ম্যাগাজিন,
রবীন্দ্রস্মৃতিসংখ্যা, ১৯৪১ সেপ্টেম্বর, পৃ ১২।

এই প্রবন্ধে উদ্ধৃত চারটি দৃষ্টান্তের প্রথম দুটি নেওয়া হয়েছে ছন্দ-
ধাঁধার (দ্বিতীয় পর্যায়) ও-বিভাগের গোড়ার দিক্ থেকে, আর শেষ
দুটি নেওয়া হয়েছে ঘ-বিভাগের গোড়ার দিক্ থেকে। তাতে স্বভাবতঃই
মনে হয়, এই ধাঁধাগুলির মূলতালিকা রয়েছে জ্যোতির্ময়ী দেবীর
অজ্ঞাতনামা ‘কিশোর আত্মীয়’-টির সশ্রদ্ধ ও সম্বন্ধ-রক্ষিত তহবিলে।
এই তালিকা কবির নিজের হাতে লেখা কিনা তা বোঝা যাচ্ছে না।
কিন্তু তালিকার আনুমানিক টীকাটুকু রবীন্দ্রনাথের ‘স্বহস্তলিখিত’।
সুতরাং এই তালিকাটির প্রামাণিকতা সম্বন্ধে কোনো সন্দেহ থাকতে
পারে না। যা হক, এই তালিকাটি পাওয়া গেলে এ বিষয়ে আরও
কিছু তথ্য জানা যেতে পারে। তা ছাড়া, জ্যোতির্ময়ী দেবীর উল্লিখিত
‘বিশিষ্ট বন্ধু ও আত্মীয়’-র কাছেও এই ছন্দ-ধাঁধা রচনার ইতিহাস সম্বন্ধে
সন্ধান করা যেতে পারে।

ছন্দধাঁধা-প্রসঙ্গের গোড়াতেই দেখেছি শুধু ছন্দোনীতি নয়,
‘ছন্দপতন হয় কী দোষে’ তাও যাতে খেলাচ্ছলে আনন্দের মধ্য দিয়েই
ছোটোদের আয়ত্ত হয়, তাই ছিল রবীন্দ্রনাথের উদ্দেশ্য। এই দ্বিবিধ
উদ্দেশ্য-সাধনের জন্যই ছন্দ-ধাঁধাগুলি পরিকল্পিত হয়েছিল। বলা
বাহুল্য, এই ধাঁধাগুলির দ্বারা উক্ত দ্বিবিধ উদ্দেশ্যই সিদ্ধ হতে পারে
অতি সহজভাবে।

সংযোজন

মূলগ্রন্থের পাঠপরিচয়-বিভাগে ‘চলতি-ভাষার ছন্দ’ (পৃ ১৩৬-৪৩) এবং ‘বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর’ (পৃ ১৮১), এই দুটি প্রবন্ধের প্রসঙ্গে কিছু কিছু জ্ঞাতব্য বিষয় অনবধানতাবশতঃ যথাস্থানে উল্লিখিত হয়নি। আলোচনার সম্পূর্ণতার খাতিরে উক্ত বিষয়গুলি এখানেই বিবৃত হল।

চলতি-ভাষার ছন্দ

এই প্রবন্ধের দ্বিতীয়, তৃতীয় ও চতুর্থ অঙ্কচ্ছেদ বস্তুতঃ বহুকাল পূর্বের রচনা। ১৯২৩ সালে রবীন্দ্রনাথ ছন্দ সম্বন্ধে যে ভাষণ দেন, তা শ্রীপ্রদ্যোতকুমার সেন-কর্তৃক অনুলিখিত হয়ে শান্তিনিকেতন পত্রিকায় (১৩৩০ সালের আষাঢ়-সংখ্যা) প্রকাশিত হয় ‘ছন্দ’ নামে। ভাষণটি সম্ভবতঃ প্রদত্ত হয় তৎকালীন বিশ্বভারতীর ছাত্রদের কাছে। তা ছাড়া, এই ছন্দ-বিষয়ক ভাষণটি পত্রিকায় যতখানি সংক্ষিপ্ত রূপে প্রকাশিত হয়েছিল, কবির মূল বক্তব্য ততখানি স্বল্পায়তন ছিল বলে বোধ হয় না। মনে হয়, পত্রিকায় প্রকাশের পূর্বে অনুলিখিত ভাষণটি কবিকর্তৃক সংশোধিত ও বহুলপরিমাণে খণ্ডিত ও সংক্ষিপ্ত হয়েছিল। পরবর্তী কালে ‘শান্তিনিকেতন পত্রিকা’ থেকে সংকলিত হয়ে এটি ‘বাংলাভাষা-পরিচয়’ গ্রন্থে (১৯৩৮) একাদশ অধ্যায়ের অঙ্গীভূত হয়। গ্রন্থে গ্রহণকালে এই ভাষণ-প্রবন্ধটির ভাষা অতি অল্পপরিমাণে মার্জিত হয়। ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বর্তমান সংস্করণে এই মার্জিত পাঠই গৃহীত হল। চতুর্থ অঙ্কচ্ছেদের দ্বিতীয় বাক্যটি ‘শান্তিনিকেতন পত্রিকা’য় ছিল এ-রকম।—
“যনিব একজন চাকরকে নির্বাগিত করল—গদ্যে এই গল্পের মতো এমন গল্প তো আমরা সর্বদা পড়ছি।” এই একটিমাত্র পাঠভেদই উল্লেখযোগ্য।

কালক্রমের বিচারে এই প্রবন্ধটির স্থান ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের (১৩২৪ চৈত্র) পরেই। ভাবের বিচারেও এটি ‘ছন্দের অর্থ’ নামে অভিহিত হবার যোগ্য। বস্তুতঃ এটিকে ‘ছন্দের অর্থ’ প্রবন্ধের দ্বিতীয় পর্যায় বলে গণ্য করা যেতে পারে।

এস্থলে ‘আষাঢ়ে কাড়ান নামকে’ ইত্যাদি বচনটি (পৃ ১৪০) সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলা অসংগত হবে না। এই প্রাচীন বচনটি এখনও পশ্চিমবঙ্গের বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত আছে। ‘কাড়ান’ মানে বর্ষণ। আষাঢ় মাসের বর্ষণে ফসল হয় নামমাত্রই, আষাঢ়ের বর্ষণেই ধান জন্মায়, আষাঢ়ে যথোচিত বর্ষণ না হয়ে ভাদ্রমাসে বর্ষণ হলে ধানের শুধু শিষই হয় (শস্য হয় না), আর তাও না হয়ে আশ্বিন মাসে হলে সে বর্ষণ কিসের জন্য?— অর্থাৎ তাতে কোনো ফলই হয় না। এই হচ্ছে প্রবচনটির স্বীকৃত অর্থ।

বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর

রবীন্দ্রনাথ সর্বপ্রথমে ‘মানসী’ কাব্যের কতকগুলি রচনায় রুদ্ৰদলকে দুই মাত্রার মূল্য দিয়ে নূতন মাত্রাবৃত্ত রীতির প্রবর্তন করেন। এই নূতন রীতির জন্যই বাংলা ছন্দের ইতিহাসে ‘মানসী’ কাব্য অমরীয় হয়ে রয়েছে। রবীন্দ্রনাথ নিজেও নূতন ছন্দোবৃত্তির প্রসঙ্গে বারবার ‘মানসীর কথা উল্লেখ করেছেন। তার কিছু নিদর্শন আছে ‘ছন্দ’ গ্রন্থের বিভিন্ন প্রবন্ধে।^১ ‘মানসীর ছন্দ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের আরও দু-একটি উক্তি এখানে উদ্ধৃত করা সংগত।

রচনাবলী-সংস্করণে, ‘মানসী’ কাব্যের ‘সূচনা’য় (১৩৪৬ পৌষ) রবীন্দ্রনাথ এই কাব্যের ছন্দ সম্বন্ধে যে সংক্ষিপ্ত মন্তব্য প্রকাশ করেন তা এই—

১. দ্রষ্টব্য. পৃ ৫, ৬৭, ১২৩।

আমার রচনার এই পর্বেই যুক্ত অক্ষরকে পূর্ণ মূল্য দিয়ে ছন্দকে নতুন শক্তি দিতে পেরেছি। মানসীতেই ছন্দের নানা খেয়াল দেখা দিতে আরম্ভ করেছে। কবির সঙ্গে যেন একজন শিল্পী এসে যোগ দিল।

এই মন্তব্য রচনার অল্পকাল পরে ১৩৪৭ সালের আষাঢ়-শ্রাবণ মাসে ‘মানসী’ কাব্য অধ্যাপনাকালে তিনি বিশ্বভারতীর ছাত্রদের কাছে উক্ত কাব্যের ছন্দ সম্বন্ধে যে অভিমত প্রকাশ করেন তাও উদ্ধৃতিযোগ্য।—

তার আগে বাংলা কবিতায় এসব ছন্দের আমদানি হয়নি।...
ক্রমে যুক্ত অক্ষরকে কবিতার মধ্যে আহবান ক’রে, তার ধ্বনির পূর্ণ মূল্য দেওয়া হল। এমন করে কাব্যে গাঙ্গীর্থ ও সরসতার প্রতিষ্ঠা ঘটল।...

মানুষের মনের সাধারণ দুঃখস্বখের কথা নিয়েই ছন্দে বন্ধ হয় বাণী। মনে যদি বাজাতে চাও বচনাতীত বিষয়, তাহলে ছন্দের আশ্রয় নিতে হয়। এইজন্য কবির। তাঁদের বাণীসৃষ্টিকে রক্ষা করেছেন ছন্দে ধ্বনিতে। এই রকম করেই ছন্দের দ্বারা সৃষ্টি স্থায়িত্ব লাভ করেছে। কবিও তাঁর বাক্যকে স্থায়ী করে রাখতে চান ছন্দের দ্বারা স্পন্দিত করে।...

‘মানসী’ রচনার সময় আমি ছিলাম গাজিপুরে। গোলাপের জন্য গাজিপুর বিখ্যাত।...সে সময় কত রকমের ছন্দ গুঞ্জরিত হয়েছিল আমার মাথায়। এইসব ছন্দের লীলাভূমি হচ্ছে সাংসারিক বিষয়। কিন্তু তবু বিষয়টা হচ্ছে গোণ, বলবার ভঙ্গিটাই হচ্ছে আসল। গোলাপের প্রতি টানটা শেষপর্ষন্ত একটা মনের আনন্দে পরিণত হল, তার অনির্বচনীয়তায় ভরে উঠল মানসীর ছন্দের সাজি।

—‘মানসী’-কাব্যপাঠের ভূমিকা :
প্রবাসী ১৩৪৭ আশ্বিন (কষ্টিপাখর)

ছন্দ-ধাঁধা

এস্থলে ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্ধায় সম্বন্ধে আরও কয়েকটি তথ্যের উল্লেখ করা প্রয়োজন। এই পর্ধায়ের আঠারোটি দৃষ্টান্তের খসড়া পাওয়া গিয়েছে ২৮-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে। এগুলির মধ্যে একটি (‘ভিড় করেছে রঙ-মশালীর দলে’ ইত্যাদি) আছে স্বতন্ত্রভাবে পাণ্ডুলিপির ২০৩-সংখ্যক পৃষ্ঠায়। বাকিগুলি আছে দুটি পৃথক গুচ্ছরূপে।

প্রথম গুচ্ছ (পাণ্ডুলিপি পৃ ২০৬-০৭) আছে দশটি দৃষ্টান্ত।—

- ১ তৃতীয়ার চাঁদখানি বাঁকা সে
- ২ অধীর বাতাস এল সকালে
- ৩ শরতে শিশির-বাতাস লেগে
- ৪ ভেসে-যাওয়া ফুল ধরিতে নারে
- ৫ শকতিহীনের দাপনি
- ৬ গোড়াতেই ঢাক-বাজনা
- ৭ বর্ষগোঁরব তার গিয়েছে চুকি
- ৮ মাটিতে সে হুঁতগার ভেঙেছে বাসা
- ৯ অপরাজিতা ফুটিল লতিকার গর্ব নাহি ধরে
- ১০ যখন গগনতলে আঁধারের দ্বার গেল খুলি

এই পর্ধায়ক্রমের সঙ্গে ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্ধায়ে মুদ্রিত (পৃ ৫০৩-০৫) দৃষ্টান্তগুলির পর্ধায়ক্রমের সামান্য পার্থক্য আছে। তা নিয়ে আলোচনা নিম্নপ্রয়োজন। তবে এটুকু বলা উচিত যে, পাণ্ডুলিপির উল্লিখিত রচনাক্রম একান্তভাবেই কালাহুক্রমিক, ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্ধায়ের তালিকা তখন। এ প্রসঙ্গে দুটি পাঠভেদও লক্ষণীয়।— এক, মাটিতে ‘সে’ হুঁতগার ভেঙেছে বাসা। দুই, সোনার সংগীতে উষা চয়ন করিল ‘তার’ গুলি। উল্লিখিত এগারোটি দৃষ্টান্তের প্রথম পাঁচটি কবির

অভিপ্রেত আদর্শ ছন্দেই রচিত। বাকি ছয়টির মধ্যে তিনটি (শক্তি-
হীনের দাপনি, মাটিতে সে দুর্ভাগার, যখন গগনতলে) আদর্শস্থানীয়,
আর অন্য তিনটি যে ছন্দধাঁধা-রূপে পরিকল্পিত তাতে সন্দেহ নেই।
'গোড়াতেই ঢাক-বাজনা' ইত্যাদি দৃষ্টান্তটি লিখিত আছে আদর্শরূপেই,
কিন্তু তার পরেই চিহ্নযোগে পদ্যক্রম ভেঙে 'ঢাক-বাজনা গোড়াতেই'
-ইত্যাদি রূপে সাজাবার নির্দেশ দেওয়া আছে। 'মাটিতে সে দুর্ভাগার'-কে
আদর্শরূপে গ্রহণ করে 'বর্ষণগৌরব তার' -কে রচনা করা হয়েছে
ধাঁধা-রূপে। তাই 'মারিছে উঁকি' লিখেও সেটিকে কেটে করা হয়েছে
'ভয়ে দেয় উঁকি'। অল্পরূপভাবে 'অপরাজিতা ফুটিল' এবং 'যখন
গগনতলে' যথাক্রমে ধাঁধা ও আদর্শ রূপে পরিকল্পিত। এই প্রসঙ্গে
আর-একটি উল্লেখযোগ্য বিষয় এই। 'অধীর বাতাস এল' এবং 'শরতে
শিশির-বাতাস লেগে', এই দুটি দৃষ্টান্তের পাশেই লিখিত আছে আর-
একটি দৃষ্টান্ত।—

এই রক্ত-চন্দন তিলকে

দিকুললাট আঁকিয়া দিল কে—

বরণের পাত্র হাতে

উষা এল সুপ্রভাতে

জয়ধ্বনি উঠিল ত্রিলোকে ॥

এই দৃষ্টান্তটি ছন্দ-ধাঁধার তালিকায় স্থান পায়নি। কিন্তু 'ছন্দের
হসন্ত হলন্ত' দ্বিতীয় পর্যায় প্রবন্ধে (১৩৩৮ মাঘ) স্থান পেয়েছে উল্লিখিত
দুটি দৃষ্টান্তের মধ্যবর্তী স্থানে, কিন্তু ঈষৎ-পরিবর্তিতরূপে (দ্রষ্টব্য পৃ ৭৩)।

দ্বিতীয় গুচ্ছে (পাণ্ডুলিপি পৃ ২১০-১১) আছে সাতটি দৃষ্টান্ত—
ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্যায় ক-গুচ্ছের সাতটি এবং একই ক্রমে। কিন্তু
এগুলির পাঠে কিছু-কিছু পার্থক্য আছে। সব চেয়ে লক্ষণীয় বিষয় এই যে,
দৃষ্টান্তগুলি সবই রচিত আদর্শ ছন্দে এবং তারই সঙ্গে নির্দেশ দেওয়া

আছে কিভাবে এগুলিকে ‘ধাঁধা’-য় পরিণত করতে হবে। নির্দেশগুলি স্পষ্ট ভাষায় লিখিত নেই। তবে রবীন্দ্রকৃত ছন্দ-ধাঁধার সঙ্গে পরিচয় থাকলে নির্দেশগুলির ইঙ্গিত বুঝতে অসুবিধা হয় না। নীচে দৃষ্টান্তগুলির আদর্শ রূপ ও তার পরিবর্তনের ইঙ্গিতগুলি দেখানো হল।—

- ১ ভোর হোলো
‘ফুল’ তোলো। ...কুসুম
- ২ আকাশ ঢেকেছে মেঘে,
‘কাতাস’ বহিছে বেগে। ...বায়ু
- ৩ মুখে কথা নাহি বলে,
‘চোখ’ দুটি ভরে জলে। ...নয়ন
- ৪ শোনো না ‘তবুও’ ‘আপনার’ মনে ...তবু, আপন
কথা বলে যাই কত
বধির তীরের কাছে ‘নিশি’ দিন ...রাত্রি
নদীর ধ্বনির মত।
- ৫ সারা রাত তারা ‘যতই’ জলে ...যত
রেখা ‘নাহি’ রাখে আকাশতলে। ...না
- ৬ চাষের সময়ে কিছু করি ‘নাই’ হেলা ...নি
‘ভুলিয়া’ ছিলাম ফসলকাটার বেলা। ...ভুলে

মূলরচনায় উদ্ঘৃতিচিহ্ন-নির্দিষ্ট শব্দের স্থলে পাঞ্চলিখিত শব্দ বসিয়ে ‘ধাঁধা’ তৈরি করতে হবে, এই ছিল কবির অভিপ্রায়। সপ্তম দৃষ্টান্তটি একটু অন্য রকমের।—

রাতের বাদল মাতে তমালের শাখে

পাখীর বাসায় এসে “জাগো জাগো” ডাকে।

দ্বিতীয় লাইনের এক পাশে লেখা আছে ‘হাওয়া’। মনে হয় ‘এসে’ শব্দের পরে ‘হাওয়া’ বসিয়ে ধাঁধা বানানোই ছিল কবির অভিপ্রায়।

ছন্দ-ধাঁধা দ্বিতীয় পর্যায় ক-গুচ্ছের দৃষ্টান্তগুলির (পৃ ৫০২-০৩) পাঠের সঙ্গে মেলালে সহজেই বোঝা যায় ২৮-সংখ্যক পাণ্ডুলিপির এই দৃষ্টান্তগুলিই ওই ধাঁধাগুলির প্রথম খসড়া। আর এগুলিরই পরিমার্জিত রূপ পাওয়া যায় রবীন্দ্রসদনে রক্ষিত পূর্বোক্ত প্রতিলিপিতে (পৃ ৫০৮)। বলা প্রয়োজন যে, রবীন্দ্রসদনে এই প্রতিলিপি আছে দুই প্রস্থ। এক প্রস্থ টাইপ-করা; এটি অসম্পূর্ণ, ঘ ও ঙ -গুচ্ছের দৃষ্টান্তগুলি এটিতে নেই। দ্বিতীয় প্রস্থ হাতে-লেখা, কিন্তু সম্পূর্ণ; এটিতে পাঁচ গুচ্ছই আছে। এই প্রতিলিপি-দুটির মূল কোথায় এখনও জানা যায়নি। জানা গেলে এগুলির স্বরূপনির্ণয় সহজতর হতে পারে বলে আশা করা যায়।

২৮-সংখ্যক পাণ্ডুলিপিতে ছন্দ-ধাঁধার যে আঠারোটি দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়, সেগুলি সবই কবির স্বহস্তলিখিত। পাণ্ডুলিপিতে এগুলির রচনাকাল লিখিত নেই। তথাপি অনুমান করা যায়, এগুলি সম্ভবতঃ রচিত হয়েছিল ১৯২৮ সালের দ্বিতীয়ার্ধে। যে পাণ্ডুলিপিতে এগুলি লিখিত আছে সেটি একটি ডায়ারি-বই, এম. সি. সরকারের ‘কোহিনুর’ ডায়ারি। ডায়ারিখানি ১৯২৮ সালের। সুতরাং এই দৃষ্টান্তগুলি যে ১৯২৮ সালের পূর্ববর্তী হতে পারে না, সে বিষয়ে সন্দেহ থাকতে পারে না।^১ এই পাণ্ডুলিপির অধিকাংশ রচনাই তারিখহীন। কোনো কোনো রচনায় যে তারিখ আছে সেগুলির পৌর্বাপর্য থেকে মনে হয় ছন্দ-ধাঁধার এই দৃষ্টান্তগুলি রচিত হয়েছিল ১৯২৮ সালের দ্বিতীয়ার্ধে। পাণ্ডুলিপির প্রথম দৃষ্টান্তটি (‘ভিড় করেছে রঙ-মশালীর দলে’) বস্তুতঃ ‘রঙীন’-নামক একটি কবিতার প্রথম স্তবক।^২ এই নামসহ সমগ্র কবিতাটিই আছে

১ ‘রঙীন’ কবিতাটি প্রথম প্রকাশিত হয় ‘বিচিত্রা’ পত্রিকায় (১৩৩৮ বৈশাখ)। অতঃপর এটি সংকলিত হয় ‘পরিশেষ’ কাব্যের ‘সংযোজন’-অংশে (বিষভারতী-সংস্করণ রবীন্দ্রচন্দাবলী, পঞ্চদশ খণ্ড)।

এই পাণ্ডুলিপিতে । এটির রচনাকালও লিখিত আছে— ২৬ ভাদ্র ১৩৩৫-
(ইংরেজি ১১ সেপ্টেম্বর ১৯২৮) । অন্য দৃষ্টান্তগুলি তার অব্যবহিত
পরে রচিত বলেই মনে হয় পাণ্ডুলিপির সাক্ষ্য থেকে ।

এই প্রসঙ্গে আরও একটি কথা উল্লেখযোগ্য । পাণ্ডুলিপিতে এই
আঠারোটি দৃষ্টান্তের প্রায় অব্যবহিত পরেই আছে ‘সহজপাঠ’ প্রথম
ভাগের কবিতাংশের খসড়া । এগুলিতেও রচনার তারিখ দেওয়া নেই ।
‘সহজপাঠ’ প্রকাশিত হয় ১৩৩৭ সালের বৈশাখ মাসে (১৯৩০ এপ্রিল) ।
সুতরাং ছন্দ-ধাঁধার উক্ত আঠারোটি দৃষ্টান্ত যে এই সময়ের পূর্বে রচিত,
তাতেও সন্দেহের কোনো কারণ থাকতে পারে বলে মনে হয়
না । বস্তুতঃ ‘সহজপাঠ’ প্রথম ভাগের কবিতাগুলিও ১৯২৮ সালের
শেষভাগে রচিত বলে মনে হয় । আরও মনে হয়, রবীন্দ্রনাথ সম্ভবতঃ
ছোটো ছেলেদের ছন্দ শেখাবার জন্য ‘ভোর হোলো, ফুল তোলো’
-ইত্যাদি জাতীয় ছোটো ছোটো কবিতা রচনা করতে গিয়েই সহজ-
পাঠের ‘আলো হয়, গেল ভয়’ -ইত্যাদি ধরণের কবিতা রচনার প্রেরণা
লাভ করেন ।^১ শিশুদের মনে ছন্দবোধ জাগাবার পক্ষে সহজপাঠের
কবিতাগুলির মতো উপযোগিতা বাংলাসাহিত্যে আর কারও রচনায়
আছে কিনা সন্দেহ । সহজপাঠের গদ্যাংশ কবিতাগুলির পরবর্তী রচনা ।
ছবিগুলি তারও পরবর্তী ; সম্ভবতঃ ১৯২৯ সালের শেষভাগে অঙ্কিত ।^২
তার থেকেও মনে হয় সহজপাঠের কবিতাংশ ১৯২৮ সালের শেষভাগে
রচিত বলে অনুমান করা অসংগত নয় । ২৮-সংখ্যক পাণ্ডুলিপির
ছন্দধাঁধাগুলি তারই অব্যবহিত পূর্ববর্তী ।

১ স্মরণীয় : ‘জল গড়ে, পাতা নড়ে ।’— জীবনশ্রুতি, ‘শিক্ষারম্ভ’ অধ্যায় ।

২ ১৯২৯ সালের ১৫ নভেম্বর তারিখে রবীন্দ্রনাথকে লেখা এক পত্রে আছে—
‘বাংলা সহজপাঠের ব্লকগুলো পেলে অনতিবিলম্বে কাজ আরম্ভ করে দিতে পারি ।’—
‘চিঠিপত্র’, দ্বিতীয় খণ্ড ।

যে যুগে রবীন্দ্রনাথের আবির্ভাব, সে ছিল এক ছন্দবিপ্লবের যুগ। ঈশ্বর গুপ্তের ছন্দের দোলা নিঃশেষে মিলিয়ে যাবার পূর্বেই দেখা দিল মধুসূদন-প্রবর্তিত নূতন ছন্দের উত্তাল তরঙ্গ। অতঃপর হেমচন্দ্রপ্রমুখ বড়ো-ছোটো অনেক কবিই লেগে গেলেন নানারকম নূতন ছন্দের পরীক্ষায়। রবীন্দ্রনাথ ছেলেবেলায় লালিত হয়েছিলেন এই নবছন্দের দোলনাতেই। কৈলাস মুখোজ্যের মুখে মস্ত একটা ছড়া শুনে শিশু রবীন্দ্রনাথের মন যে মেতে উঠত তার কারণ ছিল তার দ্রুত-উচ্চারিত ছন্দের দোলা।^১ পরবর্তী কালেও তিনি দ্বিজেন্দ্রনাথ, অক্ষয় চৌধুরী-প্রমুখ অনেকের প্রভাবে সংস্কৃত, ইংরেজি ও বাংলার (বিশেষতঃ বৈষ্ণব-পদাবলীর ও লোকসাহিত্যের) নানা ভঙ্গির ছন্দের ঢেউ খেয়ে নিয়েছিলেন খুব করেই। তার ফলেই সে যুগের ছন্দবিপ্লবের ধারা রবীন্দ্রনাথের হাতে পূর্ণ পরিণতি লাভ করতে পেরেছিল।

ছন্দপরীক্ষণ তথা নবছন্দ-প্রবর্তনের জন্য চাই ছন্দচিন্তা। এই ছন্দচিন্তারও প্রথম পরিচয় দেন মধুসূদন। তার নিদর্শন আছে তাঁর চিঠিপত্রে। অতঃপর টুকরো-টুকরো ছন্দচিন্তার বহু নিদর্শন দেখা দিতে থাকে বাংলা সাহিত্যে। এই ছন্দচিন্তাও অবশেষে স্ফুটিত ও সুপরিণত রূপ ধারণ করে রবীন্দ্রনাথকে আশ্রয় করে। তাঁর ছন্দচিন্তা পরিণতির পথে অগ্রসর হয়েছে অর্ধশতাব্দীর অধিক কাল (১৮৮৩-১৯৪০) ধরে। তারই পরিচয় পাওয়া যায় ‘ছন্দ’ গ্রন্থে। এই গ্রন্থের অন্যতম প্রধান গুরুত্ব এখানেই। ইস্কুলে মধুসূদন বাচস্পতি-প্রণীত ‘ছন্দোমালা’ বই^২ পুরস্কার পেয়ে রবীন্দ্রনাথের শিশুচিন্তে যে ছন্দচিন্তার বীজ উপ্ত হয়েছিল তারই সুপরিণত ফল এই ‘ছন্দ’।

কালক্রম

রবীন্দ্রনাথের ছন্দচিন্তার বিবর্তনধারা অমুসরণের সৌকর্যার্থে এই গ্রন্থভুক্ত প্রবন্ধাবলীর একটি কালানুক্রমিক তালিকা নিয়ে দেওয়া গেল। যেসব প্রবন্ধ প্রথম সংস্করণে ছিল না, এই সংস্করণেই প্রথম গৃহীত, সেগুলিকে তারকাচিহ্নযোগে নির্দিষ্ট করা হল। প্রত্যেক প্রবন্ধের পাশে এই গ্রন্থের পৃষ্ঠাঙ্কও দেওয়া হল। ছন্দবিষয়ক চিঠিপত্রাদি এই তালিকায় ধরা হয়নি। এই প্রসঙ্গে ৩১২-১৭ এবং ৩৭৯-৮০ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

প্রথম পর্ব

*১ বাংলা ভাষার স্বাভাবিক ছন্দ ১৬৯	১২৯০ শ্রাবণ
*২ বাংলা ছন্দে যুক্তাক্ষর ১৮১	১২৯৭ পৌষ
*৩ বাংলা শব্দ ও ছন্দ ১৭২	১২৯৯ শ্রাবণ
*৪ বিহারীলালের ছন্দ ১৭৬	১৩০১ আষাঢ়
*৫ সংস্কৃত শব্দ ও ছন্দ ৪৭৭	১৩০১ মাঘ
*৬ পয়ার ও দ্বাদশাক্ষর ছন্দ ২২৬	১৩০২ বৈশাখ
*৭ বাংলা ছন্দে অমুপ্রাস ১৮২	১৩০২ জ্যৈষ্ঠ
*৮ কোতুককাব্যের ছন্দ ১৮৩	১৩০৫ অগ্রহায়ণ
*৯ জাপানী ছন্দ ৪৭৯	১৩১২ আষাঢ়
*১০ সঙ্ক্যাসংগীতের ছন্দ ১৭৯	১৩১৯ বৈশাখ

দ্বিতীয় পর্ব

১ বাংলা ছন্দ (প্রথম পর্যায়) ১	১৩২১ জ্যৈষ্ঠ
*২ বাংলা ছন্দ (দ্বিতীয় পর্যায়) ৮	১৩২১ শ্রাবণ

৩ সংগীত ও ছন্দ ২১	১৩২৪ ভাদ্র
৪ ছন্দের অর্থ ২৭	১৩২৪ চৈত্র
*৫ বাংলা ছন্দ (ইংরেজি পত্র) ৪৮২	১২১৮ জুলাই
*৬ 'ছন্দ' (ভাষণপ্রবন্ধ) ১৩৬-৩৭	১৩৩০ আষাঢ়

তৃতীয় পর্ব

১ ছন্দের হসন্ত হলন্ত (প্রথম পর্যায়) ৫২	১৩৩৮ পৌষ
২ ছন্দের হসন্ত হলন্ত (দ্বিতীয় পর্যায়) ৫২	১৩৩৮ মাঘ
*৩ ছন্দবিচার (ভাষণ) ২১৪	১৩৩৯ জ্যৈষ্ঠ
*৪ সংস্কৃত-বাংলা ও প্রাকৃত-বাংলার ছন্দ ৮৩	১৩৩৯ শ্রাবণ
*৫ গদ্যকবিতা ও ছন্দ ১৮৬	১৩৩৯ আশ্বিন
*৬ ছন্দের হসন্ত হলন্ত (তৃতীয় পর্যায়) ৮০	১৩৩৯ কার্তিক
৭ ছন্দের মাত্রা (প্রথম পর্যায়) ৮৭	১৩৩৯ কাতিক
৮ ছন্দের প্রকৃতি ১১১	১৩৪১ বৈশাখ
৯ গদ্যছন্দ ১৪৪	১৩৪১ বৈশাখ
১০ ছন্দের মাত্রা (দ্বিতীয় পর্যায়) ৯৪	১৩৪১ জ্যৈষ্ঠ
*১১ আমার ছন্দের গতি (ভাষণপ্রবন্ধ) ২২০	১৩৪৩ আষাঢ়
*১২ কাব্য ও ছন্দ ১৬২	১৩৪৩ পৌষ
*১৩ ছড়ার ছন্দ ১৮৪	১৩৪৪ আশ্বিন
*১৪ চলতি-ভাষার ছন্দ ১৩৬	১৩৪৫ কার্তিক
*১৫ গদ্যকাব্য (ভাষণপ্রবন্ধ) ২২৩	১৩৪৬ মাঘ

১ 'চলতি-ভাষার ছন্দ' প্রবন্ধের দ্বিতীয়, তৃতীয় ও চতুর্থ অনুচ্ছেদ। দ্রষ্টব্য পৃ ৫৪৪-৪৫১।

নির্দেশিকা

মন্তব্য

‘ছন্দ’ গ্রন্থে প্রযুক্ত পারিভাষিক, অর্ধপারিভাষিক বা অন্যবিধ সমস্ত নামশব্দ নির্বিচারে ও নিঃশেষে সংকলন করা এই ‘নির্দেশিকা’র লক্ষ্য নয়। এই শব্দসংকলনের লক্ষ্য গ্রন্থখানিকে জিজ্ঞাসু পাঠকের পক্ষে স্মরণ ও সহজব্যবহার্য করা। সেই উদ্দেশ্যে শুধু বিশেষভাবে নির্বাচিত শব্দই সংকলিত হল এবং নির্বাচিত শব্দগুলিরও সমস্ত পৃষ্ঠাঙ্কের উল্লেখ করার চেষ্টা থেকে বিরত থাকা গেল। সেই দিকে দৃষ্টি রেখেই নির্বাচিত শব্দগুলিকে পরিভাষা, কবি ও কাব্য এবং বিবিধ, এই তিন ভাগে সাজানো হল।

প্রত্যেক শব্দের পরবর্তী অঙ্কগুলি পৃষ্ঠাঙ্কসূচক। দণ্ডচিহ্নের পরবর্তী পৃষ্ঠাঙ্কগুলি ‘গ্রন্থপরিচয়’ বিভাগের অন্তর্গত। পৃষ্ঠাঙ্কের ঊর্ধ্বকোণস্থিত বিন্দুটি পাদটীকাসূচক।

পরিভাষা

নির্বাচিত

অক্ষর (বর্ণ), যুক্তাক্ষর (যুক্তবর্ণ) ৩,	আর্ষী ছন্দ ১৫৩, ১৫৭, ১২৩৪-৩৫, ২৭২,
৪-৫, ১০, ৩৪, ৪৫, ৪৯-৫০, ৫২, ৬০-	২৮০-৮১, ৫২৭-২৮; পথ্যার্ষী ১২৩৪,
৬২, ৬৭, ৭৭, ১০৬-০৮, ১২১-২৩,	২৩৫, ৫২৭; বিপুলার্ষী ১২৩৫
১৪১-৪৩, ১৭০-৭২, ১৮১, ১৮৯,	আয়াম্বিক (Iambic) ছন্দ ১৩৩৯
১৯৬, ২২৬, ১২৩১-৩২, ২৬৬, ২৭৩,	Anti-Bacchic ছন্দ ১২৬৫
২৭৪°, ২২৪, ৩০২-০৩	উদ্গাথা (উদ্গাধা) ছন্দ ১৫২৭°
অক্ষরবৃত্ত (অক্ষরগোনা) রীতি ৫২°,	উপজাতি ছন্দ ১৪৭৮°
১২৩১, ২৪৪, ২৪৯, ২৫৬, ২৯৫°, ৩০১	উপপর্ব ৯৬°, ১২৩৪-৩৬, ২৪৩, ২৫১-৫২,
অতিপর্ব (আড়) ১০২, ১৭১°, ১৯৪,	২৫৬, ২৭০, ২৮৯, ২৯৯, ৩০১
১২৩২, ৩৬৪°	একতালা ১২, ২৬, ৭৪, ৯৭, ১২৩৫,
অনুপ্রাস ২-৩, ৩৮, ১৮২-৮৩	২৪১-৪২
অনুষ্টুপ্ ছন্দ ৫০, ১৯৯°, ২২৩, ১২৩২,	এক্সেনট (প্রস্থর) ৯, ১৬, ৯১,
২৩৩, ২৬৪	১২২, ১৮২, ২০০-০১, ২১৬, ২২১,
অবয়ব ১১৯-২০, ১২৩৩, ২৫১, ২৫৬	১৩২২, ৪৮৭°
অমিতাক্ষর ৪৯৪, ১৫১৯-২০	একাদশাক্ষর ছন্দ ১৩৩৩, ৪৮৮°, ৪৯১°
অমিত্রাক্ষর বন্ধ ৪৪, ৬৮-৬৯, ১২২,	কলা ৯৬-৯৭, ১০১-০৬, ১০৯-১০,
১৫৩-৫৪, ১৫৬, ১৬৩-৬৪, ১৯০,	১২৩৪-৩৬, ২৩৮-৩৯, ২৪৪, ২৭৯,
১২৩৩, ২৪৩, ২৬০; ভাঙা ১৪২৮	২৫৭, ২৭০-৭১, ২৭৬-৭৮, ৪০৮-০৯
অসমমাত্রার ছন্দ (অসমচলনের) ১৪,	কাণ্ড্যালি ১২, ৭৪, ১২৪১, ২৯৬, ৩৯৩
১৫, ১৮, ৩৫-৩৬, ৩৯, ৪১, ৮১, ১৩২°,	ক্রমব্যত্যয় দোষ ১৫৪০
১৫৬, ১৭৩°, ২১৪-১৫, ১২৩৩, ২৫৬,	গগনাক্ষ (গগনাক্ষনা) ছন্দ ১০৮°,
২৯৯, ৩৬৮°; (বিষমমাত্রার) ১৩-১৪,	১২৩৬, ২৮০-৮১
১৪১, ১২৩৪	গণ (পর্ব) ১২৩৪-৩৬, ২৫৭, ২৬৫, ৫২৮

গাথা (গাথা) ছন্দ ১২৮০, ৫২৭

গীতি (পথ্যাগীতি) ছন্দ ১৫২৭-২৮

গৈরিশ ছন্দ ১২৮°

চরণ ৯৪, ১০৮, ১২৩৬, ২৫৩-৫৪

চলন (পর্ব, উপপর্ব) ৩৪-৩৬, ৪০,

১২৩৬-৩৭, ৪৮৩°, ৫১৫

চাল (পংক্তি) ৪৪-৩৫, ১২৩৭, ৪৮৩°

চৌতাল ২৬, ১২৩৮, ২৪১

চৌপদী ১১-১৩, ১৬-১৭, ১২৩৮, ২৫১,

২৫৩, ২৬০

ছড়ার (লৌকিক) ছন্দ ১২৬-২৭, ১৩২°,

১৮৪-৮৫, ১২৯৯, ৩০১

ছন্দ ১১৫, ১৩২, ১২৩৯-৪০, ২৯৯-৩০২

ছেদ (যতি) ৪২, ৬৮, ১৯৪°, ১৯৭°

জাপানী ছন্দ : ইমায়ো ৪৮০, চোকি

৪৮০, সেদোকি ৪৭৯

বাম্পক তাল ১২৪১

বাঁপতাল ২৬, ১৫৫, ১২৪০-৪১, ৩৯৩

ঝুলাণী ছন্দ ১০৯, ১২৪০

ত্রৌকাইক (trochaic) ছন্দ ১৩৩৯,

৩৬৮, ৫৩২, ৫৩৪

ড্যাক্টিল (dactyl) ১২৬৫, ৩৩৯, ৩৬৮

তাল ১১-১২, ২১-২৬, ৩১, ৪২, ৭৪,

৮৭, ৯৮, ১০৬, ১১৭, ১৭১, ১৭৭,

১৮২, ১৯১, ২১৭, ১২৪০-৪২, ২৯৬-৯৯

তিনমাত্রার (ত্রৈমাত্রিক) ছন্দ ১৪,

১৮, ৩৬, ৪০, ৪৪, ৫৪, ৬২, ৬৬-৬৭,

৭২-৭৩, ৯৭, ১৪১, ১৫৪°, ২০২,

১২৪২-৪৩, ২৬২

ত্রিপদী বন্ধ ৩-৪, ১২-১৩, ৩৬-৩৭,

৫০, ৬৭, ১১৯, ১৭৭-৭৮, ১২৪৪,

২৫১, ২৬০

ত্রিষ্টুপ্ ছন্দ ২২৩, ৪৭৯, ১৪৮৮°

দণ্ডকল ছন্দ ১০৯°, ১২৪৫, ২৮১

দল (syllable) ১২৪৫-৪৬, ২৯৪, ৩০৯;

মুক্ত- ও রুদ্ধ- ১২৪৬, ২৯৪, ৩৩৪°;

দ্বিদল ও ত্রিদল ১২৪৬

দলমাত্রিক (লৌকিক) রীতি ১২৪৫,

২৬৭, ২৮৬, ২৯৯, ৩০১, ৩৭৭°

দাদরা তাল ২১৭, ১২৪২, ২৪৬

দুইমাত্রার (দ্বৈমাত্রিক) ছন্দ ৩৮, ৬৭,

১১৮, ১২৪৬, ৩০৭

দ্বাদশাক্ষর ছন্দ ২২৬-২৭, ১২৪৬-৪৮

দ্বিপদী বন্ধ ১১৮, ১২৪৯-৫১, ২৫৩-৫৪

ধামার তাল ২৬, ১২৪২, ২৫০

ধ্বনি (syllable) ৫৩, ৯০, ৯৩, ১৫৭°,

১২৩৫, ২৫০, ২৬৬, ২৯৩-৯৫, ৩০৯;

অযুগ্ম- ও যুগ্ম- ৫২-৫৪, ৫৬, ৬৬-৬৭,

৭০, ৭২, ১৮১°, ২১৪-১৫, ১২৫০,

২৬০, ২৭৩, ২৭৫, ২৯২-৯৪

নিশিগালক ছন্দ ৩০৬

পংক্তি. ৯৫, ১০৭, ১১০, ১২০, ১২২,
১৪২, ১৫৩, ১৫৭, ১৯৫, ২২০,
১২৫০-৫১, ২৮৮ ; পংক্তিলঙ্ঘন ১৫৬,
১৬৩°, ২১৫°, ১২৩৩, ২৫১

পদ (পংক্তিবিতাগ) ১০, ১২৫১-৫৪

পদক্ষেপ (পর্ব) ৩৪-৩৫, ৪১, ১২৩৬-৩৭,
৪৮৩°, ৫১৫

পদ্য ১৪৮, ২০৩, ২১২

পদ্যপঙ্ক্তিক গদ্য ১৪৩২

পয়ার বন্ধ ১০-১১, ৪১, ৪৪-৪৬, ৬৬-
৭৪, ৭৮, ১২২-২৪, ১৪০-৪৩, ১৫৩,
১৫৫-৫৭, ১৬৩-৬৪, ১৮১, ১৮৯,
২২১, ২২৬-২৭, ১২৪৬, ২৫১, ২৫৩,
২৫৪-৫৫, ৩২৮-২৯, ৩৪২°, ৩৫০,
৫৩৩ ; অক্ষরগোনা (সাধু) ১৪২,
১২৫৪, ২৭১-৭২, ৩০১, ৪২৪, ৫২৮ ;
ইংরেজি ১৩০০-৩১ ; দীর্ঘ (মহা)- ৬৯,
১০২, ১২০, ১৮৮°, ১২৫৪, ২৭২, ৪২০,
৫২৮ ; প্রবহমান (পংক্তিলঙ্ঘক) ২১৫ ;
বেড়াভাঙা (মুক্তক) ১৫৭, ১২৫৫,
৩৭৭°, ৪২৮ ; 'মাত্রাগোনা' (লৌকিক)
৩৪২, ১২৫৪, ২৭১-৭২, ৩২৯°, ৩৪২°, ৪২৪, ৫২৮ ;

মাত্রাবৃত্ত (সরল কলা-
মাত্রিক) ১৮১°, ১২৫৫, ২৭৩, ৩০১,
৫২৮

পয়ারজাতীয় (পয়ারশ্রেণীয়) ছন্দ
৬৬-৬৭, ৭৩, ৮০, ১১৮-২১, ২১৫,
১২৫৫-৫৬, ৩০৬

পর্ব ৯, ৯৪, ৯৯, ১৯০, ২১৭, ১২৩৪,
২৫৬-৫৭, ৩০১, ৪০৮, ৫১৫

পর্বাক্ষ (উপপর্ব) ৯৫, ৯৯, ১২৫৭

পরিপাটি (রূপকল্প) ১০৯°, ১৫৭°

প্রদক্ষিণ (পংক্তি) ৩৪-৩৫, ৪১, ৪৩,
১২৫১, ২৫৭, ২৭০, ৪৮৩°

প্রবহমানতা (পংক্তিলঙ্ঘন) ২১৫°,
১২৩৩, ২৪৩, ২৫০-৫১, ২৭২

প্রস্থর (accent) ১২৫৭-৫৯, ৩৬৬,
৪৮৪°, ৫১৪-১৫ ; গীতি-৪২০°, ১৫১৭ ;

বল- ১৩৩৪°, ৩৭৪, ৪৮৪°, ৪৮৭°,
৪৮৯-৯০°, ৫১৭ ; ব্যাপ্তি- ১৩৭৪,
৪৮৯-৯০°, ৫১৭

প্রাকৃত ছন্দ ১০৮, ১৫৭

প্রাকৃতছন্দ (বাংলা) ৬২-৬৩, ৮৩-৮৬,
১৩২°, ১৮৪-৮৫, ১৯২, ১৯৫, ২১৭,
১২৪৩, ২৬২, ২৯৯-৩০১, ৩৯৭, ৪০০

বক্তৃ (পথ্যাবক্তৃ) ছন্দ ১২৯°, ১২৩২,
২৩৩, ২৬৪

বাক্ছন্দ (speech rhythm) ১২৮২,
৪২৭-২৮

বাকপর্ব (speech group) ২, ১৩৬৬,
৩৭৪

Beat ও Bar ১৪৮৩-৮৭, ৫১৫

বিশিষ্টকলামাত্রিক রীতি ১৩০১, ৩০৮

বিষমমাত্রার (বিষমচলনের) ছন্দ ১৫,
১৮-১৯, ৩৫-৩৭, ৪০, ৭৪, ৮১, ১৩২°,
১৩৩, ১৫৪, ১৫৬, ১৭৩°, ২১৫°, ১২৫৬,
২৬৪-৬৫, ৩৬৯°

ভাবের ছন্দ (sense rhythm) ১৪৯,
১৫১, ১৬০-৬১, ১৪২৮, ৪৩১

ভাববহনশক্তি ৬৯, ১২১, ১২৭৭, ৩০৭

Vers libres ১৩৭৭

ভূজঙ্গপ্রয়াত ছন্দ ১২৬৫

মদিরা ছন্দ ৪৭°, ১২৬৫

মন্দাক্রান্ত ছন্দ ৪৬-৪৭, ৯৩, ১৩৩,
১৩৪, ১৩৭, ১৯০, ২২৩, ১২৬৬-৬৯,
২৮৭, ৩০৩, ৩০°, ৪৯১°, ৫২১-২৪

মাত্রা ৩-৭, ১২৬৯-৭৮; অক্ষর-
(আক্ষরিক) ১২২-২৩, ১২৭২-৭৮,
৩০১; উচ্চারিত ও অচ্চারিত ৩৯,
৪১, ৪৬, ১২৫৯, ২৭০, ২৭৭-৭৮,

৩৬২°; কলা- ১২৩৪, ২৭০-৭১, ২৭৬-
৭৭, ২৯২; ধনির ১১৮, ১২১, ১২৫৯,
২৭৭; পর্ব- ও উপপর্ব- ১২৭০-৭১,
পুরো ও আধ৬১; যতির (বিরামের)
৩৯, ৪১, ৭১, ৯৬, ১১৮-১৯, ১২৬,
১২৩, ১২৫৯-৬০, ২৬২, ২৭৭-৭৮,
২৯১-৯২, ৩৬২°; (মাপ অর্থে)
৩৪-৩৫, ৪৪, ৪৮-৪৯, ১২২

মাত্রাবৃত্ত রীতি ১৩২°, ১৮১°, ১২৪৩,
২৪৮, ২৬১, ২৭৮-৮৬, ৩০১, ৩৯০,
৫১১, ৫২৮, ৫৪০; জয়দেবী (প্রত্ন)
২০০, ১২৮১-৮২, ৩০২; রাবীন্দ্রিক
(নব্য) ১২৮৩, ২৮৫, ৩০২

মাত্রাবৃদ্ধি (মাত্রাধিক্য) দোষ ১৯৩,
১৫৪০; মাত্রাহানি দোষ ১৫৪০

মালরাপ ছন্দ ১২৮৬-৮৭

মালা ছন্দ ১৫৭°, ১৫৮°, ১২৮০-৮১

মালিনী ছন্দ ১৩৩, ১২৮৭, ৩৩৩°

মিল (দ্বিবিধ) ১৩৬৯°

মুক্তক (বেড়াভাঙা) বন্ধ ১৫৭, ১২৫৫,
৩৭৭°, ৪২৮

যতি (ফাঁক) ১২৭, ১২৫৯, ২৮৮; অর্থ
(আধা) ১০০, ১২৪৪, ২৫১, ২৫৯-৬০,
২৮৭-৯০; উপ- ১২৩৯, ২৪৩, ২৬০,
২৮৯-৯১; পদ- ১২৮৯; পর্ব-

২৮৮-৮৯ ; পূর্ণ (পুরো) ২৫, ১০০, ১২৩৭, ২৫৭, ২৫৯-৬০, ২৮৭-৮৮, ২৯০ ; লঘু ১২৫৬, ২৬০, ২৮৮-৯০ ; স্পষ্ট ১০২, ১২৮৮ ; বড়ো (দীর্ঘ) ১৫৩, ১৯৩, ১২৮৮, ২৯০	১৩৩, ১৭৫, ১৭৮, ১৮১, ১৯৬, ১৯৯, ৪৭৭-৭৮
রথোদ্ধতা ছন্দ ১৩৩৩	সমমাত্রার (সমচলনের) ছন্দ ১৫, ১৮, ৩৫-৩৭, ৩৯, ৪৬, ১৭৩°, ২১৫, ১২৫৬, ৩০৬-০৯, ৩৬৮°
লয় (rhythm) ১২, ১৯, ২৩-২৬, ৩৯, ৪২-৪৩, ৬২-৬৩, ৮৩, ৮৫-৮৬, ৮৮, ৯০-৯১, ১৪৯, ১৬৩, ১২৯৬-৯৯ ; (tempo) ৩৯, ৬১, ১২৯৬	সরলকলামাত্রিক (মাত্রাবৃত্ত) রীতি ১৩০১, ৩০৮, ৫১১, ৫২৮
লাইনডিঙোনো চাল (পংক্তিলঙ্ঘন) ৬৯, ১৫৬, ১৮৮, ২১৫°, ১২৩৩	সাদুছন্দ ৪, ৬, ১৩২°, ১৪৩, ১৮৭°, ১৮৯, ১৯৫°, ১২৩১, ২৯৯, ৩০০°, ৩০১
লৌকিক (প্রাকৃত) ছন্দ ১৭১°, ১২৪৩, ২৫৪-৫৫, ২৬২, ২৯৯, ৩০১	সিলেবল্ (দল) ৩৯, ৫৩, ৭৪, ১৯৪, ২০২, ২১৭, ১২৪৪, ২৬৬, ২৭৩, ২৯১, ২৯৪-৯৫, ৩০৯ ; (মাত্রা) ৫৪-৫৬
শাখা, ছন্দের ১৩২, ১২৯৯-৩০২	স্থিতিস্থাপকতা ৬২, ১২১, ১৯৫, ২২৬°, ১২৫৬, ২৭৫
শাদুলবিক্রীড়িত ছন্দ ১৩৩, ১৪৮°, ২১৩, ১৩০২-০৩, ৫২৪-২৬	স্পন্দ, স্পন্দন (rhythm) ৩১-৩৩, ১৪৭, ১৪৯°, ১২৪০, ২৪২, ২৯৭, ৩০৯
শিখরিণী ছন্দ ১২৩°, ১৩২°, ১৩৩-৩৪, ১৩৫°, ১৫০°, ২২১, ১৩০৩-০৬, ৫২৪	স্বর (vowel) : আশ্রিত (ভাংটা) ১৭১°, ১২৯২, ৩৪৮ ; মুক্ত- ও রুদ্ধ- ১২৯৪ ; যুগ্ম- ও অযুগ্ম- ১৭১°, ১৮১°, ১২৯৪
শোষণশক্তি (ভারবহনশক্তি) ৩৮, ১২১°, ১২৫৬, ২৬১, ২৭৭, ৩০৭	স্বরবৃত্ত (দলমাত্রিক) রীতি ১৩৯৫-৯৭, ৪০১
ষড়ঙ্গী (ষাণ্মাত্রিক) ছন্দ ১০০, ১২৫৭	স্বাগতা ছন্দ ১৩৩৩°
সংকোচন-প্রসারণ ৬২, ১২৭৫-৭৮, ৫১৭	হসন্ত-হলন্ত ৪৯, ৫২, ৮৩, ১৭১, ১৩১০
সংস্কৃত ছন্দ : ৫, ৪৭, ১০৮, ১২১,	

১ দ্রষ্টব্য : অমৃতপু, আধা, গীতি, ত্রিষ্টুপ, নিশিপালক, বক্তৃ, ভুজঙ্গপ্রসার, মদিরা, মন্দাক্রান্তা, মালিনী, রথোদ্ধতা, শাদুলবিক্রীড়িত, শিখরিণী, স্বাগতা।

কবি ও কাব্য

অক্ষয়চন্দ্র চৌধুরী ১৭৫°, ১৫৫২
 ‘অর্ঘ্য’ (‘মহুয়া’ কাব্য) ১২৬৩
 ‘অনামী’ (দিলীপকুমার) ১৩১৫
 ‘অন্নদামঙ্গল’ ৩, ১৪১, ১২৬৫, ২৮৬,
 ৪৭২, ৪৮৪°
 অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৮৭, ২১৮
 ‘আনন্দলহরী’ ১৫০°
 আর্থার ওয়ালে ১৬১°
 ‘আষাঢ়ে’ (দ্বিজেন্দ্রলাল) ১৮৩°
 ‘ইংরেজস্তোত্র’ (‘আষাঢ়ে’) ১৮৪
Ingoldsby Legends ১৮৩°
 ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত ১৩০, ১৩০৩, ৪২৭, ৪৬৭,
 ৫৫২
 ওআল্ট হাইটম্যান ১৫২
 ‘কড়ি ও ক্রোমল’ কাব্য ১২৪৭
 ‘কথা’ কাব্য ১২৪৮, ৪৬৪
 ‘কথা ও কাহিনী’ কাব্য ১৮১°
 কবিকঙ্কণচণ্ডী ৩, ১৪১
 ‘কবিকাহিনী’ ১৫০২, ৫৩২-৩৫
 ‘কবিতাবলী’ (হেমচন্দ্র) ১৪৬°, ১৪৭৪
 ‘কর্ণবিমর্দন’ (‘আষাঢ়ে’ কাব্য) ১৮৪
 ‘কল্পনা’ কাব্য ১৪৬৪, ৫৩৪
 কাস্তিচন্দ্র ঘোষ ১৫২৩-২৪

কালিদাস ২০২, ১৪৬৭
 কাশীরাম দাস ১৪৬৭
 ‘কাহিনী’ কাব্য ১২৪৮, ৪৬৪
 ‘কুমারসম্ভব’ কাব্য ১৪৩৫, ৪৬৩
 ‘কুহ ও কেকা’ কাব্য ১২৬৭, ৩৩৩°
 কীটস, জে. ১৪৬৮
 কৃত্তিবাসী রামায়ণ ১৮৫°, ১৩২৮, ৪৬৮
 কৃষ্ণকমল গোস্বামী ২, ১৪৬৮
 কোলরিজ ২১২
 ‘ক্ষণিকা’ কাব্য ১৭০°, ২২১, ১৪৬৪
 খনার বচন ১৩২, ১৫৬, ১৪৬৮
 ‘খাপছাড়া’ কাব্য ১২৮৫, ৪৬৪
 গিরিশচন্দ্র ঘোষ ১৪২৮°
 ‘গীতগোবিন্দ’ ১৪৮°, ১৭৫, ১২৭°, ২০২°, ১২৭৮-৭৯, ৩০২, ৪৩৫, ৪৬৩, ৫২৬
 গীতা ১২২, ১৪৬৮
 ‘গীতাঞ্জলি’ কাব্য ৭, ১৮৬, ১২১, ২১২, ২২৪, ১৩৩২, ৪৩০, ৪৬৪, ৪৮১, ৫১২
 ‘গীতিমাল্য’ কাব্য ১৩৩২, ৪৬৫
 গোবিন্দদাস ১৪৬৮
 চণ্ডীদাস ৫৬, ৭৬, ১৩৮৩, ৪৬৮-৬৯
 ‘চতুর্দশপদী কবিতাবলী’ কাব্য ১৪২°

‘চিত্রবিচিত্র’ কাব্য ১৪৬৬°, ৪৬৭°

১২৫৪, ২৬৬-৬৯, ২৮৭, ৩০৪-০৬,

‘চিত্রা’ ১২৭°, ১২৪৮, ২৮৬, ৪৬৫, ৫০১°

৪২০-২১, ৪৭০, ৫৫২

ছড়া ১৪৬৯

দ্বিজেন্দ্রলাল রায় ১৮৩°, ১৪৩৭

‘ছড়ার ছবি’ কাব্য ১৮৫°, ১৩১৪, ৪৩৬

‘মটরাজ’ কাব্য ১২৬°, ১২৫২, ৪৬৫-৬৬

‘ছবি ও গান’ কাব্য ৬৬, ১৪৬৫

নবীনচন্দ্র দাস ২২৬, ১৪৩৯, ৪৭০

জগা কৈবর্ত ১৩৮-৩৯, ১৪৬৯

নবীনচন্দ্র মুখোপাধ্যায় ১৬৯°, ১৪৩৪, ৪৭১

জয়দেব ১৫, ১০৯°, ১৪৮°, ১৭৫, ২০০, ২০২°, ১২৭৮-৭৯, ২৮১-৮২, ৩০২, ৪৬৯

নরোত্তম দাস ১৩৮৩, ৪৭১

‘জাপানের প্রতি’ (ভাণ্ডার) ১৫১১-১২

‘নাগাষ্টকং’ (ভারতচন্দ্র) ১৩০৩-০৬, ৪৭২

জ্ঞানদাস ৭৬, ১৪৬৯-৭০

‘নিভৃতনিবাস’ (রাজকৃষ্ণ রায়) ১৪২৮°

টেনিসন, লর্ড ১৪৭০

‘নিফল উপহার’ (‘মানসী’) ১৮১°, ১২৫৫

‘ডন জুয়ান’ (বায়রন) ১৮৩

‘নিফল কামনা’ (‘মানসী’) ১৫৭°, ১৪২৮

ডাকের বচন ১৪৭০

‘নিফল প্রয়াস’ ১৫৭

‘ডিপুটকাহিনী’ (‘আষাঢ়ে’) ১৮৪

নীরেন্দ্রনাথ রায় ৬০, ১৩৮৯-৯০, ৪৭১

ডেভিডের গাথা ২২৩

‘নীলকর’ (ঈশ্বর গুপ্ত) ১৩১°, ১৪৬৭

Dryden ১৩২৬

‘নৈবেদ্য’ কাব্য ১২৪৮, ৪৬৫, ৫০৭°

‘দশমহাবিদ্যা’ (হেমচন্দ্র) ১২৮৪, ৪৭৪

‘পদরত্নাবলী’ ১৪৫৪, ৪৬৮-৭২

দাশরথি রায় ২, ১৪৭০

‘পদ্মিনী-উপাখ্যান’ ১২৫৪, ৪২০, ৪৭৩

The Raven ১৪৫৪-৫৫, ৪৬৩

‘পরমায়ু’ (সবুজপত্র) ১৮৮°

‘দীন দ্বিজের রাজ-দর্শন না ঘটবার কারণ’ ১২৬৮°

‘পরিশেষ’ কাব্য ১৮৭°, ১৩০০°, ৪১৪

‘দুঃসময়’ (‘কল্পনা’ কাব্য) ১৫৩৪-৩৫

‘পলাতক’ কাব্য ১৫৭, ১৮৮°, ১৩৭৭, ৪২৮, ৪৬৫

‘দুঃসময়’ (‘চিত্রা’ কাব্য) ১২৪৮

‘পাহাড়িয়া’ (অবনীন্দ্রনাথ) ১৮৭°

দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর (বড়োদাদা) ৫, ১২০, ১২৩°, ১৩৫°, ২২১,

‘পুনশ্চ’ কাব্য ১৮৭, ২০৩-০৪, ২০৭,

১৩০০°, ৩১৪-১৫, ৪১৪, ৪২৮, ৪৩০,
 ৪৩১, ৪৩৬-৩৭, ৫১২
 'পূরবী' কাব্য ১৮৮°, ২১৭, ১২৬৩, ৪৬৬
 পো, এড্‌গার অ্যালান ১৪৫৪-৫৫, ৪৭১
 'প্যারাডাইস লস্ট' ১২২
 প্যারীমোহন সেনগুপ্ত ১৮২-২০, ১৩১৫,
 ৪৩৫, ৪৩৭-৩৮, ৫২১, ৫২৩, ৫২৪°
 'প্রবাহিণী' গীতিকাব্য ১২১°
 'প্রভাতসংগীত' কাব্য ১৪২৮, ৪৬৬, ৫০৭°
 'প্রহাসিনী' কাব্য ১৩০২°, ৪৬৬
 বঙ্কিমচন্দ্র ১৪২২, ৪৩১-৩৩
 'বঙ্গসুন্দরী' (বিহারীলাল) ১৭৬-৭৭,
 ১৮০, ১৪৭১, ৫০৭°
 'বনবাণী' কাব্য ১২৬, ১৪৬৬
 বলরাম দাস ১৪৭১.
 'বলাকা' কাব্য ১৫৭, ২২১, ১৪২৮
 'বর্ষাষাণন' ('সোনার তরী') ১৩৮৮
 'বর্ষার মেঘ' (রাজকৃষ্ণ রায়) ১৪৩২
 'বাঙালিমহিমা' ('আমাদের' কাব্য) ১৮৪
 বায়রন, লর্ড ১৮৩, ১৪৭১
 Burham, Rev. R. A. ১৮৩°
 বাম্বীকি ৩০, ২০৬
 বিজয়চন্দ্র মজুমদার ১৩৫৬°
 'বিজয়া' ('পূরবী' কাব্য) ২১৭, ১৩৭৭°
 বিদ্যাপতি ১৪৭১

'বিরহ' ('কড়ি ও কোমল') ১২৪৭
 বিহারীলাল চক্রবর্তী ১৭৬, ১৭৮,
 ১৮০, ২১৪, ১৩১৪, ৪৭১-৭২, ৫০৭°
 'বীথিকা' ১৪৬৬
 'বৃত্তসংহার' (হেমচন্দ্র) ৫৫, ১৪৭৪
 বৈষ্ণবপদাবলী ৩৬, ১২৪, ১৪১, ১৫৫২
 'ব্রাহ্মণ' (চিত্রা' কাব্য) ১৫০১°
 ভবভূতি ২০৬
 ভারতচন্দ্র ৫, ১৪১, ১২৬৫, ২৮৬,
 ৩০৩-০৫, ৪৭২, ৪৮৪°
 'ভারতসংগীত' (হেমচন্দ্র) ১৪৬°, ১৪৭৪
 Victor Hugo ১৩২৬, ৩২২
 'ভুবনমোহিনীপ্রতিভা' ১৬২°, ১৪৩৪
 'ভুলভাঙা' ('মানসী' কাব্য) ১২৪৭
 মধুসূদন দত্ত ১২২, ১৪২°, ১৬৩, ১৭০,
 ১৭৪, ১৭৮, ২১৫-১৭, ১৩৫১, ৩৬৫,
 ৪২৭, ৪৭২, ৫৫২
 মহাভারত (বাংলা) ৩, ১২৪, ১৪০-৪১
 'মহুয়া' কাব্য ১২৬৩
 'মানসী' কাব্য ৫, ৬৭, ১২৩, ১৫৭,
 ১৭৮, ১৮১, ১৮৬, ২১৪, ২২০, ১ ৪৬,
 ২৪৭, ২৫৫, ৩০২, ৩১৪, ৪২৮, ৪৩৫,
 ৪৩৬, ৪৬৬
 মিল্টন ৪৬, ১৬৩, ১৪৭২
 'মেঘদূত' ১৩৭, ১৭৫, ১২০°, ১৪৬৩,
 ৫২১-২৪

‘মেঘনাদবধ’ ৪৪, ১২২, ১৩১, ১৩৫

যজুর্বৈদ ১৫৩, ২২৩

‘যতিপঞ্চক’ (শংকরাচার্য) ১৪৭৮

যত্নন্দন দাস ১৪৭২

যত্ননাথ দাস ১৪৭২

য়্যান চেন ১৬১°

‘রঘুবংশ’ ২০২, ২২৬-২৭°, ১৪৩২, ৪৭০

‘রঙীন’ (‘পরিশেষ’ কাব্য) ১৫৫০

রঞ্জলাল বন্দ্যোপাধ্যায় ১২৫৪, ৪২০,

৪২৭, ৪৭৩

‘রবিচ্ছায়া’ (গীতসংগ্রহ) ৮৭°

রাজকৃষ্ণ রায় ১৪২৮°, ৪৩২, ৪৩৩

‘রাবণবধ’ (গিরিশচন্দ্র) ১৪২৮°

রামপ্রসাদ সেন ৫১, ৬৩, ১৭০-৭১,

১৭৫, ১২২°, ১২৬৩, ৪৭৩

রাম বসু ১৭৫° ৪৭৩

‘রামায়ণ’ (বাংলা) ৩, ১২৪, ১৪৫-৪১

‘রাহুর প্রেম’ (‘ছবি ও গান’) ৬৬, ২১৪

‘লক্ষ্মীর পরীক্ষা’ নাটিকা ১২৪৮, ৪৬৪

লালন ফকির ১৩০, ১৩২°, ১৪২১-২২,

৪৭৩

‘লিপিকা’ গদ্যকাব্য ১৮৬, ২১৮, ২২৪,

১৪২৮, ৪৩০, ৪৩১, ৪৩৩, ৫১২

Leaves of Grass (ছাইট্‌মান) ১৫২

শংকরাচার্য ১৫০, ১৩০৫, ৪৭৩, ৪৭৮°

‘শকুন্তলা’ (কালিদাস) ১৭৪

‘শিশু’ কাব্য ১৫০২°, ৫১০°

শেলি, পি. বি. ১৩৮২, ৪৭৩

‘শেষগান’ (‘পলাতকা’ কাব্য) ১৮৮°

‘শেষসপ্তক’ গদ্যকাব্য ২০৮, ২২২

‘শ্রেষ্ঠভিক্ষা’ (‘কথা’ কাব্য) ১২৪৮

সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ১৭১°, ১৮৬, ২১৮,

২২৪, ১২৬৬-৬৭, ২৬২, ২৮৪, ২৮৬,

৩৩৩°, ৩৪৪-৪৮, ৩৫৫-৫৬, ৩৭৭°,

৩৭২, ৪৩১, ৪৩৭, ৪৭৩, ৪২১°, ৫২৪-২৭

Song Bird (রবীন্দ্রনাথ) ১৫৩২

‘সঙ্খ্যাসংগীত’ কাব্য ১৭২-৮০, ২২০°, ১৪২৮

সলোমনের গান ২২৩

‘সহজপাঠ’ ১২৫১, ৪৬৭, ৫৫১

‘সাধনসপ্তকম্’ ১৪৩৫, ৪৪০

‘সানাই’ কাব্য ১৩২°

‘সারদামঙ্গল’ ১৭৭-৭৮ ১৪৭২

‘সিন্ধুদূত’ ১৬২-৭০, ১৩১৩, ৪৩৪, ৪৭১

‘সোনার তরী’ কাব্য ১৩৮৮, ৪৬৭

‘সৌন্দর্যলহরী’ (শংকরাচার্য) ১৫০, ১৩০৫

‘ফুলিঙ্গ’ কাব্য ১৪৫৩, ৫০৩°-০৬°, ৫১১,

৫৩৮-৪১

‘স্বর্গ হইতে বিদায়’ (‘চিত্রা’) ১২৮৬

‘স্বপ্নপ্রয়াগ’ (দ্বিতোজ্ঞনাথ) ৪৬, ১৩৩,

১৩৫, ১২৫৪, ৩০৫-০৬, ৪৭০

‘স্মরণ’ কাব্য ১৫০৮°

‘হরধনুর্ভঙ্গ’ (রাজকৃষ্ণ রায়) ৪২৮°

‘হারামণি’ (রবীন্দ্রনাথ) ৪২১

‘হারামণি’ (মনসুর উদ্দীন) ১৩০°

হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ৫৫, ১৪৬°,

১২৮৪, ৪৭৪, ৫৫২

বিবিধ

‘অনাথপিণ্ড’ ২১৫

অনিলবরণ রায় ১৩২৭

অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় ২৪-২৬, ২৮,

১০১, ১০৪, ১০৭-০৯, ১২৫৭, ৩৮০,

৩৯৬-৯৭, ৪০১-১০, ৪১৩

‘আমার বাল্যকথা ও বোম্বাই প্রবাস’
১২৬৮°

আর্ষদর্শন (পত্রিকা) ১৭৮, ৪৩২

‘আষাঢ়ে’ (প্রবন্ধ) ১৩১৪, ৪৩৭

উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ১৩২২-২৩,
৩২৭°, ৪০১, ৪১২, ৪৬৭

ঋ-কার (বাংলা ছন্দে) ১৮৫, ১২৮৩-৮৬

এণ্ডারসন, জে. ডি. ১, ১৩১৭-১১,
৩৫৪-৫৫, ৩৫৯-৭৯, ৪৩৭-৩৯, ৪৬৭,

৪৮১, ৪৮৪°, ৪৮৭-৯৪

ঐতরেয় ব্রাহ্মণ ১১১-১২

‘কবির পুনশ্চ বক্তব্য’ ১৩১৬, ৩৯৩,
৩৯৫-৯৬, ৪০০-০১, ৪১৩

‘কবিসংগীত’ (প্রবন্ধ) ১৩১৪, ৪৩৭

‘কাদম্বরীচিত্র’ (প্রবন্ধ) ২২৬°

কুইলার কাউচ ১৩৬০, ৩৭৯

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ১২৬৪°

কৈলাস মুখোজ্যে ১৫৫২

ক্ষিতিমোহন সেন ১৫৩৬

ক্ষিতীশচন্দ্র রায় ১৩১৭

‘গীতসুত্রসার’ (কৃষ্ণধন-প্রণীত) ১২৬৪°

‘গুপ্তরত্নোদ্ধার’ ১৩১৪, ৪৩৭

চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ১৩০°, ১৩৫৭

‘ছন্দঃকুসুম’ (ভুবনমোহন) ৪৭, ৫০

‘ছন্দ-সরস্বতী’ (সত্যেন্দ্রনাথ) ১৭১°,

১৩৪৮, ৩৫৬-৫৭, ৩৭৭°

‘ছন্দঃসুত্রম্’ (পিঙ্গলাচার্য) ১১১°, ১২৭°

ছন্দের খেলা ১৫৩৬

‘ছন্দোগুরু রবীন্দ্রনাথ’ ১৩১৬°, ৩৭৭°,
৩৯৩°, ৫৩০°

‘ছন্দোমঞ্জরী’ (গঙ্গাদাস) ১২৭°

‘ছন্দোমালা’ (মধুসূদন বাচস্পতি) ১৫৫২

ছান্দোগ্য উপনিষদ ২২৩, ১৫০১°, ৫৩০°

‘ছিন্নপত্রাবলী’ ১৪৩০	পাঁচালি ২, ৫০, ১৮৩
‘জাপানযাত্রী’ ১৫১১	পালার্মো ১৫২, ১৪২৯
‘জীবনস্মৃতি’ ১৪৩৫, ৫৩৭, ৫৫২°	পিঙ্কলাচার্ঘ ১১০, ১২৭°, ১২২৫
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ১৭৯, ১২৬০	পুলিনবিহারী সেন ১৩১৬, ৩৪৪, ৫৩৪
জ্যোতির্ময়ী গঙ্গোপাধ্যায় ১৫৪১, ৫৪৩	প্রদ্যোতকুমার সেন ১৫৩৫
টম্‌সন, এড্‌ওআর্ড ১৪৮১°, ৫৩২	প্রবোধচন্দ্র সেন ৫২, ৫৪-৫৫, ৬৭, ৭৭,
টাইম্‌স্‌ লিটারারি সাপ্লিমেন্ট ১৩৭৩,	১২০, ১৩১৬, ৩৭৭°, ৩৭৯, ৩৮১-৮৩,
৩৭৫	৩৮৬, ৩৯০, ৩৯২, ৩৯৩°, ৩৯৪-৩৭,
ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় ১৪২৯-৩১, ৫১৩	৪০০-০১, ৪১২-১৩, ৪৩৪°, ৪৩৮,
ডিকিন্সন্, অধ্যাপক ১৩২৪	৫২৩, ৫২৪°
ড্যানিএল জোন্স ১৩৭২-৭৬, ৩৭৮	প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় ১৩৫৭, ৪১৫°
‘ঢাকায় রবীন্দ্রনাথ’ (ভট্টশালী) ১৩৫৭	প্রমথ চৌধুরী ১৮৮, ১৩১৩, ৩১৪,
তত্ত্ববোধিনী পত্রিকা ১২৬°	৩৪৩-৪৪, ৩৫২, ৩৫৬, ৪১৫
দিলীপকুমার রায় ৫৯, ১৯১, ১৩১৫,	প্রমথনাথ বিশী ১৫৩৬-৩৭
৩৮০, ৪১৩, ৪৪১, ৪৭০	প্রাকৃতপৈঙ্গলম্ ১০৮°-১০°, ১৫৭°, ১২৪৫,
‘দ্বিজেন্দ্রলাল’ (জীবনচরিত) ১৮৩	১২৪৫, ২৮০, ৪৬৩, ৪৭১, ৫২৭°
দীনেশচন্দ্র সেন ২, ১৩২৩°, ৩৩১	বাউলের গান ৬, ৫১, ১৩৮, ১৭৫,
ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় ২০৩, ১৩১৫,	‘বাংলা ছন্দ’ (মতোজ্ঞনাথ) ১৩৫৬
৪৩৭	‘বিগত দিন’ (উপেন্দ্রনাথ) ১৩৯৭°
নন্দলাল বসু ১৩৫২, ৩৫৬°	বিচিত্রা ক্লাব ১৩১২°, ৩৪৭, ৩৫২, ৩৫৫,
নবকৃষ্ণ ঘোষ ১৮৩	৩৫৬, ৩৭৬°, ৪৩১
নলিনীকান্ত ভট্টশালী ১৩৫৭	বিদ্যাসাগর ১২৯
‘নূতন পয়ার’ ১৩২৯°, ৩৪২°	বিধুশেখর শাস্ত্রী ১১৫, ১৩৫৬°
‘পঞ্জাব’ ১২৪	‘বিলাসী’ গল্প (শরৎচন্দ্র) ১৩৫৬°
পঞ্চানন মণ্ডল ১৩৫২°, ৩৫৬°	বুদ্ধদেব বসু ১৫৪০

ব্যাঙ্গনসংঘাত ১২৮৪-৮৫

ব্রিজেন্স, রবার্ট ১৩০৪, ৩৫২, ৩৬১, ৩৬৬,
৩৬৭, ৩৭২

ভীমরাও শাস্ত্রী ৯৮

ভুবনমোহন রায়চৌধুরী ৪৭, ১৪৭২

মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায় ১৩২৪-২৬, ৩৫৩

মধুসূদন বাচস্পতি ('ছন্দোমালা') ১৫৫২

Manual of the Bengali

Language (এণ্ডারসন) ১৩১৯

'মারঠা'-'মরাঠা' ১২৬

মিলের খেলা ১৫৩৬

মোহনলাল বাজপেয়ী ১৫৩৬

মোহিতলাল মজুমদার ১৪১২

'ম্লান' ১২৭

'মুরোপপ্রবাসীর পত্র' ১৩০৪

যোগীন্দ্রনাথ মজুমদার ১৫২৪°

'রঘুবংশ' (গ্রন্থসমালোচনা) ১৩১৭

রাজনারায়ণ বসু ১২৬৮°

'রাজা বিক্রমাদিত্য' নাটক ১৪৩৩

লেভি, সিল্ভ'্যা ১০৪৩-৪৪, ৩৫৫, ৩৭৯

শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১৩৫৬°, ৩৫৮-৫৯

শৈলেন্দ্রকুমার মল্লিক ৯৮, ১৩৯৬-৯৭,
৪০২-০৬, ৪১৩, ৪৭৩

শৈলেন্দ্রনাথ ঘোষ ২১১, ১৩১৫

শোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায় ১৩২৫°, ৫৩৪

সঞ্জয় ভট্টাচার্য ২১২, ১৩১৬, ৪৩৭-৩৯

সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় ১৫২, ১৪২৯

সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর ১২৬৮°

স্বকুমার বসু ১৩৫৫°, ৪৩১

স্বকুমার রায় ১৪৩১, ৫১২

স্বনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ৫৩

স্বশীলকুমার দে ১৭৫°

স্বর্ণকুমারী দেবী ১৩২৫°

'স্বরলিপি গীতিমালা' ১২৬০

সংশোধন

গ্রন্থমধ্যে কিছু-কিছু ছাপার ভুল অনিবার্যরূপেই থেকে গেছে। তার মধ্যে যেগুলিকে অপেক্ষাকৃত গুরুতর বলে মনে হয়েছে সেগুলিকে নিম্নে পৃষ্ঠা-ও পংক্তি-ক্রমে তালিকা-আকারে নিবন্ধ করা গেল। তা ছাড়া, প্রয়োজনবোধে কিছু-কিছু বিশেষ মন্তব্যও পাদটীকায় সন্নিবিষ্ট হল।

পৃষ্ঠা ও পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
৫।৫	মহারুদ্রবেশে	মহারুদ্ররূপে ^১
৫।১৬	উড়্ উড়্	উড়ু উড়ু ^২
৬।১১	জোড়	জোর
৭।৭	গীতাঞ্জলি	গীতিমালা ^৩
২৩।২৪	বাতাস	বাতাসে
৫০।১৮	অনুষ্ঠেভ্	অনুষ্ঠুভ্
৬৯।৪	লাইনডিঙানো	লাইনডিঙানো ^৪
৮৬।১৫	ফিরব না	ফিরিব না
৯৩।৫	বিরহিনী	বিরহিণী
১০৩।২	হৃদয়ে করুণা চাকা	হৃদয়ে করুণা ঢাকা
১০৩।১০	সতর	উনিশ ^৫

১ সবুজপত্র এবং প্রথম সংস্করণের পাঠে ‘বেশে’ই আছে। কিন্তু ভারতচন্দ্রের অনন্যদম্ভল কাব্যের মূলপাঠে আছে ‘রূপে’। দ্রষ্টব্য : ‘ভূজঙ্গপ্রয়াত’ (সংজ্ঞাপরিচয়), পৃ ২৬৫।

২ দ্রষ্টব্য : ‘মন্দাক্রান্তা’ (সংজ্ঞাপরিচয়), পৃ ২৬৭-৬৮।

৩ সবুজপত্রে এবং প্রথম সংস্করণেও আছে ‘গীতাঞ্জলি’। কিন্তু উদ্ধৃত লাইনগুলি আসলে আছে ‘গীতিমালা’ কাব্যে। দ্রষ্টব্য : দৃষ্টান্তপরিচয়, পৃ ৪৬৫।

৪ ১৫৬, ১৮৮ এবং ২১৫ পৃষ্ঠার পাদটীকাতেও এই সংশোধন স্বীকার্য।

৫ দ্রষ্টব্য পৃ. ৪১১, শেষ অনুচ্ছেদ।

পৃষ্ঠা ও পংক্তি	অঙ্ক	পৃষ্ঠা
১০৫।১৬	কিরণ-কিঙ্কিনী	কিরণ-কিঙ্কিনী
১১০।২৬	৪১-৪৩ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য	৩৫-৩৬, ৪১-৪৩ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য
১১৬।১	জাপানের	জাপানে
১৩১।৬	খোলবিচিলি ঘাস	খোলবিচালি ঘাস ^১
১৩২।৫	কলহীন পাড়ি	কুলহীন পাড়ি
১৭৫।২	বলা হল না	আর বলা হল না ^২
২০১।৩	Autumn flaunteth	Autumn flaunteth
২০৩।১	ধূজটিপ্রসাদ	ধূজটিপ্রসাদ
২০৬।১২	তার	তাঁর
২১৭।১১	কালি—দাসের কালে-	কালি- দাসের কালে-
২৭৬।২৫	দিকসীমানা বেয়ে	দিকসীমানা বেয়ে
৩০০।৮	পৃ ৭৬	পৃ ৫৬
৩১৭।২১	পত্রের সংখ্যা ৪৫	পত্রের সংখ্যা ৪৪
৩১৭।২২	পর্যালিখখানি	চুয়ালিখখানি

১ 'উদয়ন' পত্রিকায় এবং প্রথম সংস্করণে আছে— 'মোর' সব পোষা গোর, 'খড়বিচিলি' ঘাস, ভূমি পেলেই খুশি 'র'ব, ঘুমি 'পেলে আর' বাঁচব না। বর্তমান সংস্করণে বাক্যমতের ধৃত পাঠ অনুসৃত হয়েছে ('ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের জীবনচরিত ও কবিত্ব' প্রবন্ধ, ১৮৮৫)। বিভিন্ন গ্রন্থাবলীতে ধৃত পাঠও এই পাঠেরই অনুরূপ, কেবল কোনো কোনো পাঠে দেখা যায় 'বিচিলি'। রবীন্দ্রনাথ সম্ভবতঃ স্মৃতির উপরে নির্ভর করেই এই অংশটুকু উদ্ধৃত করেছিলেন। হয়তো সেজন্যই কোনো কোনো অংশে পাঠান্তর ঘটেছে।

২ সুশীলকুমার দে -র ধৃত পাঠে আছে 'বলা হল না'। কিন্তু ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের ধৃত পাঠে আছে 'আর বলা হল না'।— দ্রষ্টব্য: ভবতোষ দত্ত -সম্পাদিত ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্তের 'কবিত্বজীবনী' (১৯৫৮), পৃ ২৩৫। রবীন্দ্রনাথের ধৃত পাঠও (সাধনা ১২৯৯ শ্রাবণ, পৃ ২১৩) 'আর' আছে।

পৃষ্ঠা ও পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
৩২৫।২৬	পাঠানো ল	পাঠানো হয়েছিল
৩৩১।১৮	৩৩ খানি পত্র	৩২ খানি পত্র
৩৪৩।২৩	কেমন... গুলী	কেমন... গুলী
৩৫৬।২৬	১৩৬৪ শারদীয়-সংখ্যা, পৃ ৭-৯	১৩৬৪ শারদীয়-সংখ্যা, পৃ ৪-৯
৪৬৪।৪	২২৪	২১৪
৪৭৭।১৬	কাব্যশ্রেণীভুক্ত	কাব্যশ্রেণীতে ভুক্ত
৪৭৮।১	নির্জীব	নিতান্ত নির্জীব
৪৭৮।১২	বাংলা অহুবাদে	বাংলা পদ্য অহুবাদে



मूल्य ८०० टाका

